31761 073732315

STEINITZER u. W. MICHEL

DER KRIEG IN BILDERN

MIT 90 ABBILDUNGEN

MÜNCHEN R. PIPER & CO. VERLAG

N
3260
S7
1912
c.1
ROBA

Presented to the

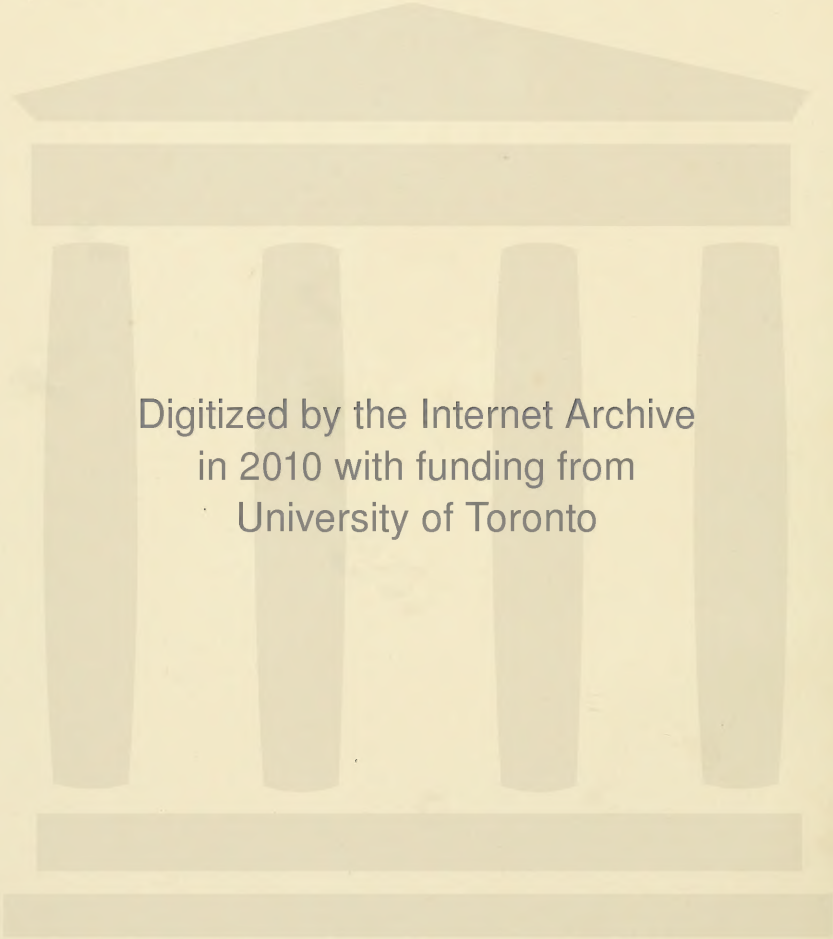
LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from

the estate of

C.P. STACEY


Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/derkrieginbilder00stei

DER KRIEG IN BILDERN

DER
KRIEG IN BILDERN

VON

ALFRED STEINITZER, MAJOR a. D.
UND
WILHELM MICHEL

MIT 91 ABBILDUNGEN AUF 66 TAFELN

MÜNCHEN 1912 * R. PIPER & Co. * VERLAG

LIBRARY
FEB 27 1992
UNIVERSITY OF TORONTO

VORWORT

Krieg ist der Zustand gewaltsamen Kampfes zwischen Staaten, Völkern oder Parteien eines Staates. Dieser Zustand bedingt eine Unsumme der vielgestaltigsten Tätigkeiten, die sich nur zum geringeren Teil im Bilde darstellen lassen. Die Wiedergabe des „Krieg in Bildern" muß sich daher auf Abbildung des Menschenmaterials — der Krieger, Soldaten, — der Waffen und sonstigen Kriegsmittel und einzelner Gefechtshandlungen, Marsch-, Lagerszenen u. dgl. aus dem Feld-, Festungs- und Seekrieg beschränken. Je größer der Umfang der Gefechte und Schlachten wurde, und je mehr in der Darstellung der Schwerpunkt auf bildmäßige, künstlerische Wirkung gelegt wurde, desto kleiner mußte der räumliche Ausschnitt werden, der im Bilde erscheinen konnte. Wenn noch im Mittelalter versucht werden konnte, eine ganze Schlacht bildlich darzustellen, kann dies seither nur mehr durch den Plan, die Kartenskizze, geschehen.

Die Aufgabe, die sich für den Verfasser des rein militärischen Teils ergab, schien durch das Vorstehende gegeben. Es konnte sich nur darum handeln, eine allgemeine Unterlage zu schaffen, die es ermöglichte, die bildlich festgehaltenen Handlungen usw. mit der geschichtlichen Entwicklung des Kriegswesens in Verbindung zu bringen, um sie nach dem jeweiligen Stande desselben verstehen und beurteilen zu können. Daraus resultierte, daß die Heeresbildung als Zusammenfassung des im Bilde erscheinenden Menschenmaterials zum Zwecke des Krieges, dann die Entwicklung des Waffenwesens und der Taktik — Feld-, Festungs- und Seekrieg —, die gleichfalls im Bilde zum Ausdruck kommen, kurz Erwähnung finden mußten. Schließlich war noch die Rücksicht auf den geringen zur Verfügung stehenden Raum maßgebend, wobei in Rechnung zu stellen ist, daß der Schwerpunkt des vorliegenden Buches eben in der bildlichen Darstellung der historischen Vorgänge liegt. Die Elemente der höheren Kriegführung, die Strategie, mußte gänzlich außer Betracht bleiben.

Naturgemäß ließ sich aus den angegebenen Gründen eine auch nur annähernde Vollständigkeit in der Wiedergabe von Werken aller bekannten Schlachtenmaler gleichfalls nicht erzielen. Es sollte ein Gang durch die Kriegsdarstellung aller Zeiten sein und im wesentlichen das historisch-treue, nicht das typisierende Kriegsbild vor Augen führen.

INHALT

Seite

Entwicklung des Kriegswesens von Major a. D. Steinitzer . . . . . 9— 28

Der Krieg in Bildern . . . . . 28— 92

Kriegsbilder in Kunst und Dichtung von Wilhelm Michel . . . . . 93—124

VERZEICHNIS DER BILDER

	Abbildung
Ägypter belagern eine Burg	1
Griechisches Fußvolk (Schwer- und Leichtbewaffneter)	2
Römisches Kriegsschiff	3
Alexander der Große in der Schlacht bei Issus 333 v. Chr.	4
Cimbernschlacht um 100 v. Chr.	5
Übergang der Römer über eine Schiffbrücke	6
Schlachtszene aus dem ersten dacischen Krieg 102 n. Chr.	7
Neupersische Rüstung und Bewaffnung 460 n. Chr.	8
Schlacht bei Askalon 1099	9
Französischer Ritter des 12. Jahrhunderts	10
Kreuzfahrerschiff. 12. Jahrhundert	11
Schlacht bei Mühldorf 1322	12
Schlacht bei Sempach 1386	13
Schlacht zwischen Karl dem Kühnen und den Schweizern 1475	14
Schlacht von Sant' Egidio 1416	15
Schlacht bei Marignano 1515	16
Rittertracht zur Zeit Maximilians I.	17
Befestigung und Belagerung zur Zeit der Kreuzzüge (11. und 12. Jahrhundert)	18
Mörser im 16. Jahrhundert	19
Schweres Geschütz um die Wende des 16 Jahrhunderts	20
Belagerungskrieg im 15. Jahrhundert	21
Büchsenschütze (Ende des 15. Jahrhunderts)	22
Schlacht aus Maximilians I. Kämpfen gegen die Schweizer 1499	23
Sturm der Landsknechte auf eine Stadt im 16. Jahrhundert	24
Belagerung einer Festung im 16. Jahrhundert	25
Schlacht zwischen Genuesen und Türken 1566	26
Belagerung Magdeburgs durch Tilly 1631	27
Treffen bei Rain am Lech zwischen Gustav Adolf und Tilly 1632	28
Schlacht bei Lützen 1632	29
Szene aus dem Soldatenleben des 17. Jahrhunderts	30
Reitergefecht aus dem Dreißigjährigen Krieg	31
Schlachtszene im 17. Jahrhundert	32
Kavalleriegefecht im 17. Jahrhundert	33
Schlacht bei Seneffe 1674	34
Kriegsszenen und Gräueltaten der Franzosen in den Niederlanden 1672 73	35
Die Armee Ludwigs XIV. überschreitet den Rhein 1672	36
Schlacht. Phantasiedarstellung von Salvator Rosa	37
Erstürmung von Koevorden 1672	38
Einnahme von Narva durch Karl XII. von Schweden	39
Reitergefecht im 18. Jahrhundert	40
Kampf zwischen Türken und Österreichern 1716	41
Episode aus der Schlacht bei Kesselsdorf 1745	42
Infanteriekolonne Friedrichs des Großen auf dem Marsch	43
Besetzung des preußischen Lagers durch die Österreicher nach der Schlacht bei Kolin 1757	44
Wegnahme eines preußischen Wagenzuges durch die Österreicher 1758	45
Schlacht bei Zorndorf 1758	46
Schlacht bei Hochkirch 1758	47
Schlacht bei Kunersdorf 1759	48
Schlacht bei Valmy 1792	49
Schlacht bei Arcole 1796	50
Napoleons Übergang über den St. Bernhard 1800	51
Napoleons Sieg bei Marengo 1800	52
Napoleon in der Schlacht bei Preußisch-Eylau 1807	53
An den Mauern von Smolensk 1812	54
Die Brücke über die Kolotscha bei Borodino 1812	55
Auf der großen Straße von Moskaisk nach Krymskoje 1812	56
Biwak bei Mikalewka 1812	57
Übergang über die Beresina	58
Zwischen Dorogobusch und Mikalewka 1812	59
Das äußere Grimmaische Tor in Leipzig nach der Schlacht 1813	60
Straßenkämpfe zu Mailand 1848	61
Sturm auf die Rotonde bei Vicenza 1848	62
Schlacht bei Custozza 1848	63
Erstürmung der Düppeler Schanzen 1848	64
Bombardement der russischen Festung Sweaborg 1855	65
Kroatenvorposten vor Venedig 1848	66
Einnahme von Sebastopol 1855	67
Einnahme von Palermo durch Garibaldi 1860	68
Aus der Schlacht bei Königgrätz 1866	69
Die Schlacht bei Königgrätz 1866	70

Abbildung

Tegethoff in der Seeschlacht bei Lissa 1866 . 71
Aus der Seeschlacht bei Lissa 1866 72
Kriegsschiffe des 15. und 16. Jahrhunderts . 73
„Meteor“ und „Bouvet“ vor Havanna 1870 . . 74
Die Erstürmung der Spicherer Höhen 1870 . 75
Schlacht bei Metz 1870 76
Belagerung von Paris 1871 77
Schlacht bei Sedan 1870 78
König Wilhelms Ritt um Sedan 1870 79
Kronprinz Friedrich Wilhelm in der Schlacht bei Wörth 1870 80
Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin in der Schlacht bei Loigny 1870 81
Erstürmung von Champigny 1870 82
Abfahrt eines Panzerzuges von Ladysmith 1899 83
Wie unsere Truppen fechten. Transvaal-Krieg 1899 84
Aus der Schlacht von Belmont 1900 85
Maschinengewehr im Dornbusch. Hereroaufstand 1904—1907 86
Das Ende des russischen Admirals Makaroff 1904 87
Reiterkampf aus der Schlacht bei Anghiari . 88
Karton zur Belagerung von Pisa 89
Kriegsgreuel: Der Baum mit den Gehenkten 90
Die Flucht vor dem Feinde 91

ENTWICKLUNG DES KRIEGSWESENS

Von

Alfred Steinitzer, Major a. D.

Mit dem ersten Auftreten von Lebewesen in der Natur beginnt auch der Kampf, der Kampf um die Existenz, um den besseren Platz an der Sonne, der mit allen jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln geführt wird. Auf je höherer biologischer Stufe die Kämpfer stehen, desto ausgebildeter werden Kampfmittel und Kampfmethoden; sie werden beim höchst organisierten Lebewesen, dem Menschen, schließlich zur Kriegskunst, der alle technischen Errungenschaften dienstbar gemacht werden. Die Entwicklung dieser Kunst hing im Altertum vornehmlich von den nationalen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Völkerschaften, Charakter und Temperament ab, später, insbesondere seit der Erfindung des Schießpulvers, wird sie in erster Linie durch die technische Vervollkommnung der Streitmittel, der Waffen, bedingt; denn aus dem jeweiligen Stande der Bewaffnung resultiert ihre bestmöglichste, wirksamste Verwendung. Schon sehr frühzeitig war der Kampf nicht mehr auf das freie Feld beschränkt; mit festen Wohnsitzen ergab sich die Notwendigkeit von deren Verteidigung bzw. ihres Angriffes: die Anfänge des Festungskriegs; aus der Notwendigkeit, auch das Wasser zum Kampfplatz zu machen, entstand der Seekrieg.

Die Formen, nach denen die Kämpfer zu höheren Einheiten zusammengefaßt werden, die Grundsätze und Regeln, nach denen Streitkräfte zur Erzielung des Waffenerfolges im Gefecht, in der Schlacht, verwendet werden, bezeichnet man als Taktik. Die Kunst der höheren Kriegsleitung, die Strategie, muß, wie schon erwähnt, im Hinblick auf Zweck und Inhalt dieses Buches außer Betracht bleiben. Man spricht von einer Taktik der einzelnen Waffenarten (Infanterie-, Reiter-, Artillerie-Taktik); von einer Taktik der verbundenen Waffen, des Festungs-, Seekrieges usw.

ALTERTUM

Schon bei den Völkern der Urzeit und den Naturvölkern finden wir primitive Schutz- und Trutzwaffen, wie Äxte, Bogen und Speer, Schilde und Panzer; Befestigungen bestehen in Verpfählungen, Verzäunungen und Erdringwällen zum Schutz der Wohnstätten; von einer Kampfform, die die Bezeichnung „Taktik" verdienen würde, kann noch kaum gesprochen werden.

Über die Kriegführung der Ägypter, des ältesten Kulturvolkes, geben uns zahlreiche Reliefs in Tempeln und Ausgrabungen von Grabstätten Aufschluß. Mit der Zeit der ägyptischen Großmacht (von 1580 v. Chr. an) war das Kriegswesen geordnet: das schwere Fußvolk führte Speer, Stabkeule, Streitaxt und einen kurzen Krummsabel; die leichte Infanterie wie auch die Wagenkämpfer, die die Kavallerie ersetzt zu haben scheinen, vorzugsweise den Bogen. Die Reliefdarstellungen können im allgemeinen

nur den Einzelkampf zeigen, doch finden sich auch einzelne geschlossene Abteilungen, die sich zu überflügeln suchen; auch sehen wir Leitererersteigungen befestigter Städte unter dem Schutze von Sturmdächern. Alle kriegerischen Darstellungen zeigen den Gebrauch von Feldzeichen, welchen die Bedeutung unserer „Fahne“ zukam.

Assyrer. Die Denkmale und Inschriften in den Ruinen von Ninive geben einen vollständigen Einblick in die äußere Erscheinung des assyrischen Kriegswesens. Das Fußvolk ist in Scharen geteilt, die unter sich in Uniformierung und Bewaffnung verschieden sind: Schwerbewaffnete in kürzeren oder längeren Waffenröcken, die mit Platten besetzt sind, Schuppenhosen, Schild, Lanze und kurzes Schwert; durch Schildträger gedeckte Bogenschützen, Lanzenreiter und Bogenschützen zu Pferde und Streitwagen. Der Festungskrieg stand schon auf einer verhältnismäßig hohen Stufe: die Mauern wurden durch unterirdische Gänge untergraben und nach Ausfüllung des Grabens mit Sturmböcken berannt, die in Wandeltürmen untergebracht und gegen oben eingedeckt waren; auch finden wir schon Maschinen zum Schleudern großer Steine.

Meder und Perser. Der Mederkönig Cyaxares (um 610 v. Chr.) soll der erste gewesen sein, der die Heeresmassen, die sonst durcheinander stritten, in einer bestimmten Schlachtordnung aufstellte, indem er Fußvolk, Reiter und Wagenkämpfer schied. Die Streitwagen wurden an den Naben mit Sicheln versehen; im lydischen Krieg (um 545 v. Chr.) verwendete Cyrus mit Erfolg auf Kamelen berittene Bogenschützen und fahrbare Wurfmaschinen, die als die ersten „Feldgeschütze“ anzusehen wären. Das Heer war ferner mit reichlichem Brückenmaterial und im Brückenbau besonders ausgebildeten Mannschaften versehen, so daß wir hier dem ersten „Brückentrain“ begegnen. Auch mit Belagerungswerkzeugen waren die persischen Heere reichlich ausgerüstet; zu den schon oben genannten Wandeltürmen kamen noch Sturmleitern, Wurfscheiben von Stahl und mit Erdöl gefüllte Gefäße, die gegen die Tore und Palisaden geworfen und dann mit Feuerpfeilen in Brand geschossen wurden.

In der Schlacht suchte man das Zentrum, in dem die Schwerbewaffneten aufgestellt waren, zu durchbrechen und den Gegner durch Überflügeln zu umklammern.

Phönizier. Die Phönizier sind der Sage nach die Erfinder des Segels, jedenfalls aber des Seekriegs. Die Kriegsschiffe, die sie zur persischen Flotte (um 500 v. Chr.) stellen, sind Kielfahrzeuge mit dreigeschossigem Unterdeck, in denen die Ruderknechte übereinander saßen, und deren gleichfalls mehrgeschossiges Oberdeck die Kriegsmannschaft beherbergte.

Griechen und Macedonier. Zur Zeit der höchsten Entwicklung des griechischen Kriegswesens bestand das Heer aus den schwerbewaffneten „Hopliten“ mit kurzem Speer, Schild und kurzem Schwert und den „Peltasten“, die mit dem Wurfspeer, später mit langem Degen und neben dem Wurfspeer mit einer Stoßlanze ausgerüstet waren, so daß sie im Fern- und Nahkampf verwendet werden konnten. Für den Fernkampf dienten Bogenschützen und Schleuderer. Im Festungskrieg waren ebenso Verstärkungsmittel der bedrohten Städte, wie Annäherungs- und Zerstörungsmittel (Belagerungsmaschinen, Katapulten) im Gebrauch, wobei alle Fortschritte der damaligen Technik benutzt wurden.

Bei den Griechen stoßen wir zum ersten Male auf eine systematisch durchgebildete Elementar- und Schlachtentaktik, so daß wir von einem Reglement im modernen Sinne sprechen könnten; die erste klassische militärtheoretische Schrift ist Xenophons Kyropädie (ca. 400 v. Chr.).

Der taktische Körper des schwergerüsteten Fußkriegers, die meist achtgliedrige „Phalanx“, bildete den Kern des Heeres. Die Linie ist Grundstellung und zugleich Gefechtsstellung; Marschordnung ist die Kolonne, und zwar die Reihen- oder Sektionskolonne; die Bewegungen (Abschwenkungen, Aufmärsche u. dgl.) erfolgten auf Kommando

wie bei uns. Die numerisch geringe Reiterei führte den Kampf in [illegible] meist als Fernkampf mit dem Wurfspeer; die Stoßkraft, der „Chok" der geschlossenen „Attacke" war noch unbekannt.

Epaminondas (371 v. Chr.) teilte das Heer in einen Offensiv- und einen Defensivflügel, die berühmte schiefe Schlachtordnung, von dem der erstere, [illegible] die Entscheidung herbeizuführen hatte und durch Reiterei und Leichtbewaffnete in seiner äußeren Flanke geschützt wurde. Wir sehen hier also schon das moderne Prinzip der „Flügelschlacht", die Absicht, an einem Flügel unbedingt stärker als der Gegner zu sein, um ihn dort zu durchbrechen und aufzurollen.

Die Macedonierkönige Philipp und Alexander der Große (383—323 v. Chr.) sind die Schöpfer der ersten disziplinierten Kavallerie der Weltgeschichte: die schwere Reiterei mit Stoßlanzen wird zu fest geformten taktischen Körpern zusammengeschweißt und in geschlossenen Gliedern zur „Attacke", also zur Erzielung des Choks, nach heutigem Begriffe, verwendet. Dazu kamen noch leichte Reiterei und berittene Bogenschützen, die Alexander auch zu energischer Verfolgung gebrauchte, in der die Griechen jede Initiative vermissen ließen. Nach dem Beispiel der Inder stellten die Diadochen Elefanten ein, die von Bogenschützen und Speerwerfern besetzte Türme auf den Rücken trugen. Die Elefanten sollten die Schlachtordnung durchbrechen und den Gegner zerstampfen. Die Niederkämpfung der Kolosse erforderte in der Tat ein anscheinliches Maß von Kräften und hohen Mut tief gegliederter Phalangen.

Philipp hatte zuerst vollständige, mit allen Hilfsmitteln der damaligen Technik ausgerüstete „Belagerungstrains" formiert, die seinem Sohne Alexander die rasche Bezwingung der stark befestigten persischen Städte ermöglichte. Außer den schon erwähnten Wandeltürmen, Katapulten usw., die dazu bestimmt waren, Breschen zu legen, war der „Hochbau" ein Mittel, um zum befestigten Platze einen Zugang zu schaffen. Es waren dies Erddämme und Türme, die auf Walzen gesetzt an die Mauern herangebewegt wurden. Eine organisierte „Intendantur" sorgte für den Nachschub von Heeresbedürfnissen.

Auch das Seewesen gelangte bei den Griechen zu hoher Blüte; bei Salamis (449 v. Chr.) kämpften 378 Schiffe. Die Seetaktik bestand im wesentlichen aus zwei Manövern: dem „Rammen", indem man dem Feind die Flanke abzugewinnen sucht und ihm den metallenen Schiffsschnabel in die Seite rennt, oder indem man durch rasches Vorbeifahren unmittelbar an den feindlichen Schiffen, diesen die Ruder abzustreifen und sie so bewegungsunfähig zu machen versucht, während man die eigenen rechtzeitig einzieht. Durchbruch und Überflügelung wurden gegenseitig angestrebt; schließlich kam es zum Einzelkampf von Schiff zu Schiff, wobei Wurfgeschosse, Feuerbrände oder der Kampf von Verdeck zu Verdeck (Entertaktik) in Tätigkeit traten.

Die phalangitische Schlachtordnung, die Bewegung langer geschlossener Linien im Gefecht, hatte große taktische Nachteile. An der einen Stelle entstehen Stauungen, an der anderen zerreißt die Linearformation. Im ersten Falle können die Hopliten die Waffen nicht ordentlich gebrauchen, im letzteren wird dem Gegner der Durchbruch erleichtert. Wenn die phalangitische Taktik sich Jahrhunderte durch erhielt, so lag dies daran, daß die Nachteile auf beiden Seiten gleich waren und sich gegenseitig aufwogen.

Zur Blütezeit der Republik waren alle Bürger zum Waffendienst verpflichtet. [illegible] Sklaven und Unfreie waren ausgeschlossen. Eiserne Manneszucht und unbedingte Hingabe an den Staat wirkten zusammen, um die kriegerische Tüchtigkeit aufs höchste zu steigern. Wenn auch stehende Heere nicht bestanden, so wurde doch durch die immerwährenden Kriege ein großer Teil der Bürger unter den Waffen gehalten und

ermöglichte kriegerische Übung, die es ermöglichte, auf die schwerfällige Phalanx zu verzichten und kleinere Einheiten in den Kampf zu führen und zu leiten.

Aus diesen Umständen resultierte der höchst bedeutungsvolle taktische Fortschritt der Manipular-Legion (ca. nach 300 v. Chr.). Die Legion, die unserem Infanterieregiment entsprach, wurde in 30 Manipeln eingeteilt, die in Normalstellung 20 Mann breit und 6 Mann tief waren. Die Manipeln waren gedrillt, unter sich fest zusammenzuhalten. Sie wurden schachbrettartig mit Zwischenräumen und Abständen so aufgestellt, daß die zweite und dritte Linie sich je auf die Zwischenräume der vorderen deckte. Die vierte und fünfte Linie, deren Manipeln nur 10 Mann breit und 6 Mann tief waren, bildeten eine Art Reserve zum eventuellen Ausfüllen im Gefecht vorn entstandener größerer Lücken. Im Kampf selbst wurden durch Eindoublieren der hinteren Abteilungen die Lücken geschlossen. Das Wesen der Phalanx als eines in der Attacke geschlossenen, wuchtigen Riesenkörpers wurde also dadurch nicht verändert, wohl aber war eine größere Beweglichkeit im Gelände erreicht.

An Stelle der langen Hasta (Stoßlanze) trat im 2. und 3. Jahrhundert v. Chr. teilweise das Pilum (Wurfspieß), das salvenartig geschleudert wurde; in die hierdurch erschütterten Linien des Gegners brachen die ersten beiden Glieder mit dem kurzen Schwert ein, die hinteren mit dem Pilum bzw. der Hasta. Die Reiterei versah den Sicherheitsdienst, im Kampfe kam ihr keine wesentliche Bedeutung zu.

Marius (ca. 100 v. Chr.) und Cäsar ersetzten die schwachen Manipeln durch die 600 Mann starke Kohorte, die unserem Bataillon entsprach. Die Kohorten konnten in mehreren Treffen, in Haken usw. aufgestellt und auch während der Schlacht beliebig dirigiert werden, wodurch die Legion an Manövrierfähigkeit außerordentlich gewann. Die Kohortentaktik bedeutet den Höhepunkt der antiken Kriegskunst.

Die Reiterei wurde auf den Flügeln aufgestellt, ihr kam die Aufgabe zu, eine Überflügelung durch den Feind abzuwehren, diesen in der Flanke anzugreifen und die Verfolgung aufzunehmen. Große Reitermassen wurden in Regimentskolonnen formiert; die Kampfart war die geschlossene Attacke.

Der Festungskrieg, Befestigung, Angriff und Verteidigung befestigter Plätze unterschied sich nicht von denjenigen der Griechen und Macedonier; ebenso blieb auch die Seetaktik die schon oben beschriebene. Mit dem Niedergange des kaiserlichen Roms ist auch der Rückgang der Kriegstüchtigkeit verbunden. Mit der Disziplin geht die eigentümliche römische Fechtweise, die kunstvolle Anwendung des Pilenwurfs mit dem Schwertkampf, verloren, die Kohortentaktik verschwindet, und die römischen Heere erliegen in der Völkerwanderung den Germanen, deren Kraft in der natürlichen Wildheit begründet ist.

MITTELALTER

Allgemeine Charakteristik

Mit dem Zusammenbruche der antiken Kultur begannen auch auf dem Gebiete des Kriegswesens wieder rohe Urzustände, aus denen sich bei den germanisch-romanischen Völkern durch das Feudalsystem die Lehensbewaffnung entwickelte, die dann zum Söldnerwesen herabsank. Das Rittertum stellte die Individualität des Einzelkämpfers, die Einzeltat über den Kampf geschlossener, disziplinierter Truppenkörper. Die Organisation ist immer nur eine zufällige. Die einheitliche Führung fehlt, so daß die Schlachten schließlich nur aus Episoden bestehen. Auch die berittenen Führer, die Könige und Herzoge, stürzen sich selbst ins Handgemenge; denn es gilt nicht um Feldherrentum, sondern um Ritterruhm. Einzelne Ausnahmen ändern nichts

an der Regel. Schließlich wird, namentlich bei den Condottieri Italiens, der Krieg zur spielerischen Kunst und Spekulation: die Feldhauptleute verkaufen sich mit ihrer Truppe an die bestzahlende Partei, und da ihr Betriebskapital die angeworbene Truppe ist, schonen sie diese nach Möglichkeit. Erst mit der Schußwaffe setzt die Reform ein, welche sich nunmehr konsequent bis zu den neuesten Zeiten weiterentwickelte.

Die Trutzwaffen des Mittelalters bleiben bis zur Einführung der Feuerwaffen im Grunde dieselben wie im Altertum, wenn sich auch die Form ändert und vervielfacht; neu tritt nur die Armbrust hinzu. Eine wesentliche Verstärkung erhalten die Schutzwaffen der Reiterei, die sich bei den Rittern bis zur vollständigen Panzerung von Roß und Reiter steigerte. Erst mit der Verwendung des Pulvers für die Waffentechnik tritt ein neues Element in die Bewaffnung.

Die taktische Einheit der Germanen war die im Durchschnitt zweihundert Mann starke „Hundertschaft", die zugleich Familien-, Geschlechts- und Gaugenossenschaft war; die Form des Angriffs war der Keil, der „Schweinskopf". Die Angelsachsen griffen noch zu Ende des 11. Jahrhunderts bei Hastings im Keile an. Der germanische Schweinskopf hatte die gleichen Vorzüge wie die griechische Phalanx, mechanische Geschlossenheit und Stoßkraft; die Gaugenossenschaft erhöhte den moralischen Zusammenhalt und ersetzte so die römische Disziplin. Die Schwerfälligkeit des eng massierten Heeres schloß ein Manövrieren nahezu aus; zwischen dem Siege, der durch den ersten gelungenen Stoß entschieden sein mußte, und der Vernichtung im Falle des Mißlingens gab es meist keine Mittelstufe. Einen teilweisen Ersatz für die Mängel der starren Gliederung fanden die Germanen in den vorzüglichen Leistungen des leichten Fußvolks, das unter geschicktester Ausnutzung des Geländes in zerstreuter Ordnung kämpfte, und in ihrer vorzüglichen Reiterei. Für den Kampf außerhalb der geschlossenen Schlachtreihe war jedem Reiter ein besonderer Fußfechter beigegeben; diese hatten die Reiter durch ihre Wurfwaffen zu unterstützen und dann in das Handgemenge einzugreifen, indem sie ihre Waffen namentlich gegen die Pferde des Feindes richteten. Artillerie (Wurfmaschinen) besaßen die Germanen nicht. An der überlegenen Taktik der Römer und später der Byzantiner (unter Belisar und Narses) mußte die primitive Gefechtsweise der Germanen scheitern. In der Defensive bildeten die Germanen die „Schildburg", als Marschlager diente die „Wagenburg", die aus den Fahrzeugen des Trosses hergestellt wurde. Nur bei längerem Aufenthalte wurden Palisadierungen und Verschanzungen angelegt. Die Überlegenheit der byzantinischen Heere bestand in der Masse der Bogenschützen zu Pferde, denen die Germanen keine Fernwaffen entgegenzustellen hatten. Auch der Kern der neupersischen und sarazenischen Heere war die vorzügliche Reiterei, die mit Bogen, Speer, Wurfspieß und Säbel ausgerüstet nur durch das Stahlhemd und den kleinen Schild geschützt war. Die regellosen Angriffe, die in verschiedenen Treffen folgten und auf Flanken und Rücken des Gegners gerichtet waren, und die rücksichtslose Verfolgung sind das Charakteristische der orientalischen Reitertaktik.

Hunnen, Bulgaren und Avaren waren Reitervölker, die ausschließlich zu Pferde fochten. Die Hauptwaffe war der Bogen und der krumme Säbel, die Hunnen führten außerdem noch Schlingen (Lasso), die sie dem Gegner überwarfen, um ihn zu Tode zu schleifen.

Den Kern des mittelalterlichen Kriegertums bildete ein im wesentlichen erblicher Kriegerstand; der Adel wurde mit dem Heere identisch. Es war die Blütezeit der Reiterheere, des Ritterwesens. Ein präzises Bild der Kampfweise dieser Zeit zu geben, ist nicht möglich, weil die mittelalterlichen Quellen gerade in dieser Richtung sehr unklar sind. Immerhin können wir beurteilen, daß von einer eigentlichen Taktik,

von festen Regeln für Gliederung und Verwendung der Streitkräfte kaum die Rede sein kann. Wir erkennen aus der Beschreibung einzelner Schlachten zwar die Gliederung in Treffen und einen allgemeinen Plan, z. B. Benevent, Tagliacozzo, aber das ist eine Ausnahme. Das Charakteristische der Rittertaktik ist schon oben erwähnt worden; die Attacke, wenn man das Anreiten so nennen darf, war nur dazu bestimmt, sich zu nähern, nicht durch den Chok zu wirken. Man ritt deshalb in langsamer Gangart an, und dann entwickelte sich der Einzelkampf als eine Anzahl gleichzeitiger Turniere. Die Kampflust, der Ehrgeiz auf der einen, die Disziplinlosigkeit der Ritter auf der anderen Seite führten dazu, daß einzelne Heerhaufen oft früher aus dem Lager abrückten und vereinzelt auf den Feind stießen. Man kam also staffelweise ins Gefecht, und häufig geschah es, daß der Erstfechtende auch der Einzigfechtende blieb, da die Schlacht schon durch den ersten partiellen Zusammenstoß als entschieden angesehen wurde.

Die Ritterschlacht kennt nur die Offensive, denn die Defensive ist zu Pferde unmöglich. Die Schlachten sind sehr rasch entschieden, denn ein „Ringen", wie beim Kampf der Infanterie, ist ausgeschlossen. Dem an Anzahl geringen Fußvolk, den „Knechten", kam in der Ritterschlacht keine Bedeutung zu.

Eine andre Entwicklung des Heerwesens sehen wir bei den großen italienischen Kommunen, in deren Dienst sich Miettruppen aus aller Herren Ländern drängten. Ihre Streitkräfte bestanden im wesentlichen aus Fußvolk, denn sie waren zunächst zur Verteidigung der wohlbefestigten Städte bestimmt. Deshalb trägt das Ringen der Reichsgewalt unter den Hohenstaufen mit dem guelfischen Städten vielfach den Charakter eines Kampfes zwischen Reiterei und Fußvolk. Doch besteht die Kriegführung in der Hauptsache aus Verwüstungszügen, Belagerungen und Überfällen, und die Entscheidung fällt weniger durch Waffenerfolge, als durch Parteiwechsel von Fürsten und Städten, die bald auf die eine, bald auf die andere Seite treten.

Die erste Schlacht, in der wieder das Fußvolk zu Ansehen kam, ist die Schlacht bei Courtray (1302), in der das französische Heer an der Phalanx des von den flämischen Städten- und Bauernschaften gestellten Fußvolkes unterlag, wobei die Flämen allerdings durch das sumpfige Gelände begünstigt waren. In der Schlacht bei Crecy (1346) gab die Geschicklichkeit und Überlegenheit der englischen Armbrustschützen den Ausschlag gegen die Franzosen; die Attacken der französischen Ritter zerschellten an der Fernwirkung der Schützen. Auch bei Azincourt (1415) entschieden die Bogenschützen gegen die Ritter; nachdem sie die Attacken abgewiesen hatten, warfen sie sich mit Axt und Schwert in die erschütterten und stürzenden Haufen.

Die von dem schweizerischen Fußvolk bei Morgarten (1315) und Sempach (1386) über die österreichischen Ritter erfochtenen Siege waren hauptsächlich durch die Gunst des Geländes bedingt. Seit diesen Schlachten wurden die Schweizer als Söldner geschätzt und gesucht.

Von der Einführung der Feuerwaffen bis zum Schlusse des Mittelalters.

Der Gebrauch von Feuerwaffen findet sich zuerst mit Bestimmtheit in der Chronik von Metz für das Jahr 1324 erwähnt; dann im Jahre 1326 für Florenz, wo von metallenen Kanonen und schmiedeeisernen Kugeln gesprochen wird. Von Mitte des 14. Jahrhunderts an werden die Nachrichten über Verbreitung der neuen Kriegsmittel häufiger; bald wurden in allen Ländern Geschütze gegossen. Zu gleicher Zeit kommt auch die Bezeichnung „Artillerie" auf, die für sich eine besondere Zunft bildete, welche die Kunst der Bedienung der Artillerie und die Feuerwerkerei sehr lange in einer großen Abgeschlossenheit von den übrigen Zweigen des Heeresdienstes hielt, was noch bis in das 19. Jahrhundert nachwirkte. Die ersten Handwaffen scheinen Handmörser gewesen zu sein; dann führte man längere, geschäftete

Rohre, die zum Schuß auf einer Gabel aufgelegt wurden. Die leichteren Handfeuerwaffen benannte man Arkebuse oder Hakenbüchse — nach dem vorn zur Sicherung der Auflage auf der Gabel angebrachten Haken — die schweren nannte man Muskete oder Doppelhaken. Zunächst fand die Verwendung der Geschütze vornehmlich im Belagerungskriege statt; auch wo sie in der Feldschlacht auftraten, vermochten sie noch keinen Einfluß auf die Taktik auszuüben. Erst in den Kämpfen der Engländer und Franzosen bei Orleans (1429) läßt sich eine zielbewußte Verwendung der Artillerie erkennen: die Franzosen eröffnen die Schlacht mit Artilleriefeuer und stürzen sich dann schnell auf den Punkt, wo die Kugeln Unordnung herbeigeführt haben.

Ein eigenes Gepräge der Kriegführung zeigen die Hussitenkriege (1419–1436) durch Verwendung von Wagenburgen, die Ziska auch während des Kampfes zu bewegen wußte. Trotzdem mußte aber diese eigenartige Kampfweise im Wesen defensiv bleiben.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wird der Einfluß der Feuerwaffen bemerkbarer; mit den Niederlagen Karls des Kühnen von Burgund bei Granson, Murten und Nancy (1476–1477) ist das Absterben der Ritterheere besiegelt; die Ritter, die schon teilweise genötigt waren, zu Fuß zu fechten, zerschellten an dem „Igel“ (s. unten) der Schweizer, „der ersten Form der modernen Infanterie“; die Schweizer hatten damit bewiesen, wie ein wohlgeordnetes Fußvolk, das sich mit vollem Gewichte bewußt für einen einheitlichen Zweck einsetzt, dem turnierhaften Kampfe, in dem sich jeder zur persönlichen Geltung zu bringen suchte, überlegen sein muß.

Die Verbreitung der Handfeuerwaffen hat dem Fußvolk wieder die der Infanterie naturgemäß zukommende erste Stellung verschafft. Die herumziehenden, abenteuernden Heerhaufen verschwinden, und der Soldatenstand wird ein Gewerbe; der Werbevertrag wird — zunächst für das Fußvolk — zur Grundlage des Kriegsdienstes. Karl VII. von Frankreich (1422–1461) hatte zuerst eine stehende Truppe als das wichtigste Organ der Monarchie erkannt; Maximilian I. (1493–1519) schuf die Landsknechte, das erste organisierte Fußvolk.

Die Aufstellung der Truppen erfolgte durch Werbung; der Landesherr beauftragte einen Feldobersten damit, ihm eine Anzahl Knechte unter die Waffen zu bringen, und schloß einen förmlichen Vertrag mit ihm ab. Die Ernennung der Offiziere geschah durch den Obersten. Die kleinste organisatorische Einheit war das von einem Hauptmann befehligte „Fähnlein“, das bis zu 500 Mann stark war; 10–15 Fähnlein machten ein „Regiment“ aus. Die Landsknechte waren die Verkörperung des alten germanischen Wandertriebes, der sie in die Dienste aller Herren und Länder führte, so daß in den Kriegen der damaligen Zeit fast überall Schweizer und Deutsche gegen die eigenen Landsleute kämpften. Der ritterliche und aufopfernde Geist, der die Organisation zu Anfang beseelt hatte, sank schon um die Hälfte des 16. Jahrhunderts auf das Niveau gewöhnlicher Söldnerscharen; gegen Ende des Jahrhunderts verschwand auch die Bezeichnung Landsknechte.

Mit der wachsenden Bedeutung des Fußvolkes begann die Kriegführung wieder, wie im Altertum, eine Kunst zu werden; die primitive Stoßtaktik genügte nicht mehr, die Heere wurden gezwungen, das Gelände auszunutzen und zu manövrieren.

Das Fußvolk kämpfte in geschlossenen Haufen, die Spieße und lange Degen führten; daneben kämpften die Büchsenschützen in geöffneter Fechtweise. Die Landsknechte stellten sich im Marsche und beim Vorgehen nach Schweizerart in Geviertordnung, fast quadratisch auf, in der Mitte die Fahnen. Um den „Gewalthaufen“ wurden die Hakenschützen in kleinere Haufen verteilt, die letzteren eröffneten den Kampf, zogen sich während des Speerangriffes in die Mitte des Haufens zurück und

sprangen wieder vor, wenn ihre Mitwirkung von Vorteil war. Der Zusammenstoß der Haufen zum Speer- und Schwertkampf endigte meist mit der vollständigen Niederlage eines Teils. Gegen Reiterangriffe wurde der „Igel“ (das spätere Karree) gebildet, d. h. Speere gefällt, nach allen Seiten Front gemacht.

Bei der Reiterei verschwindet allmählich die schwere Rüstung nach einigen vergeblichen Versuchen, sie durch Verstärkung des Metalls gegen die Geschosse der Feuerwaffen undurchdringlich zu machen; sie wird nur mehr Turnier- und Zeremoniegewand. Der Gefechtsmodus des Fußvolkes, der im wesentlichen ihr gegenüber auf Defensive eingerichtet war, erforderte zudem rasche Beweglichkeit, um die Überraschung zu ermöglichen. Mit bewundernswertem Scharfblick bezeichnet Machiavelli (1469—1523) die wahren Aufgaben der Reiterei: „Man bedarf die Reiterei zur Unterstützung des Fußvolkes, keineswegs darf man sie aber als Hauptwaffe des Gegners betrachten. Sie hat ihre hohe Bedeutung bei Erkundungsritten der Avantgarde, auf Streifzügen zur Fouragierung und Verwüstung des feindlichen Gebietes, zur steten Beunruhigung des Gegners und zum Abfangen seiner Zufuhren. In Feldschlachten aber, wie sie über das Schicksal der Völker entscheiden, ist die Reiterei mehr geeignet, einen schwer erschütterten Feind anzugreifen oder den Fliehenden zu verfolgen, als für irgendeine andere Aufgabe.“

Die Artillerie gewinnt nunmehr auch in der Feldschlacht an Bedeutung. Gewöhnlich sind die Geschütze vor den Haupttreffen verteilt, zuweilen werden sie in Batterien (2—8 Stück) vereinigt und kämpfen in ausgewählten Stellungen. Die Beweglichkeit ist meist noch gering, doch wird von der Schlacht bei Cerisolles (1544 zwischen Franz I. und Karl V.) berichtet, daß drei doppelt bespannte Geschütze, wahrscheinlich mit aufgesessener Bedienungsmannschaft, die Kavallerie der Avantgarde begleitet haben. Die Schlachtordnung der Heere beschränkte sich auf Bildung großer Haufen Fußvolkes, die Reiterei steht auf den Flügeln oder im Zentrum, zuweilen auch mit dem Fußvolk abwechselnd in Geschwadern. Im allgemeinen kämpften die Haufen der verschiedenen Truppengattungen für sich; ein planmäßiges Zusammenarbeiten fehlt, von einer Taktik der verbundenen Waffen ist noch nicht die Rede.

Gesonderte technische Truppen waren im Mittelalter nicht bekannt. Im späten Mittelalter folgten den Heeren Tausende von Schanzbauern zur Herrichtung der Wege und Lager. Die Erbauung der Belagerungsmaschinen sowie auch der Kriegsbrücken fiel den Zimmerleuten zu; im 14. Jahrhundert treffen wir auch „Brückentrains“, die Brückenmaterial und Werkzeug mit sich führen. Schon im 15. Jahrhundert ging man zur Herstellung von Pontons über, nachdem man zuerst an deren Stelle Fässer verwendet hatte. Frundsberg (1473—1528) formierte zuerst ein eigenes Regiment technischer Truppen, das zur Artillerie gehörte.

Festungskrieg. Die Kriegsbauten der ersten Jahrhunderte nach der Völkerwanderung bestehen fast nur in Reparaturen römischer Befestigungen; hierauf folgte die Zeit des Burgenbaues. Unter Heinrich I. (919—936) erwies sich zuerst die Befestigung der Wohnstätten gegen die räuberischen Ungaren als notwendig; und mit dem Aufblühen der Städte unter den fränkischen Kaisern (1024—1125) wuchsen diese alle zu großen widerstandsfähigen Waffenplätzen heran. Die neuen Befestigungsformen sind Gräben, Ringmauern, Türme und Vorhöfe, sowie überwölbte Treppen und Gänge zur gesicherten Kommunikation. Wie die Kunst der Befestigung, ist auch die der Belagerung von den Überlieferungen der Römer abhängig; man arbeitet mit den Mitteln der antiken Kriegskunst, ohne jedoch deren technische Fertigkeit zu besitzen. Die Verteidigung bediente sich derselben Wurfmaschinen wie der Angriff, besonders aber der Ausfälle, die in erster Linie der Zerstörung der Belagerungsmittel galten.

Mit dem Auftreten der Geschütze wuchs der Vorteil für den Angreifer insofern, als mit den Geschützen leichter Bresche gelegt werden konnte als mit den Belagerungsmaschinen. Mit dem Schuß konkurrierte von Anfang des 15. Jahrhunderts an die Mine, welche durch Untergrabung und Sprengung bzw. Erschütterung der Fundamente die Mauern zum Einsturz bringen sollte. Der Belagerte suchte durch Konterminen den unterirdische Arbeiten des Angreifers zu begegnen.

Aus der Notwendigkeit, den Graben auch während des Sturmes noch mit Feuer bestreichen zu können, was von der Mauerkrone nicht möglich war, ergab sich die Anlage von „Streichwehren", der den artilleristischen Nahkampf bis zum letzten Moment ermöglichenden Flankierungswerke (Bastionen, Kapponnieren), die schon Mitte des 15. Jahrhunderts auftraten; die bautechnische Konsequenz war die Anlage von Hohlräumen (Kasematten). Dies gab dem Verteidiger in der letzten Phase des Angriffes, dem Sturme, so lange ein Übergewicht, bis es der Angreifer verstand, durch Anlage von Konterbatterien die Flankierungsanlagen direkt zu bekämpfen.

Seewesen. Die Entwicklung der Marine des Mittelalters läßt zwei Richtungen erkennen: die Mittelmeergruppe, zu der Byzantiner, Araber und die romanischen Völker der Apenninen- und teilweise auch der Pyrenäenhalbinsel, und die Ozeangruppe, der die germanisch- und romanisch-keltischen Völker angehören. Im allgemeinen kann man die Mittelmeergruppe als die Gruppe der Ruderschiffe, der Galeeren, bezeichnen, die ozeanische Gruppe als die der Segler. Einen Umschwung zu ausschließlichen Gunsten der letzteren setzt mit dem Zeitalter der Entdeckungen ein, als im Leben der Kulturvölker der weite Ozean an Stelle des begrenzten Mittelmeerbeckens tritt.

Der Seekrieg mit Ruderschiffsflotten mußte sich im allgemeinen darauf beschränken, den Landkrieg anzusetzen oder die feindliche Küste zu verwüsten, denn die Flotten konnten sich noch nicht dauernd auf der See halten. Der Galeerentaktik lag Aufstellung in breiter Front, meist Halbmondform, zugrunde, in der man dem Gegner entgegenfuhr, um die Gefechtskraft, die vorne am Bug lag — Sporn, später Geschütze —, zur Wirkung zu bringen (daneben bestand noch die Entertaktik). Erst nachdem die Bewegung der Schiffe durch Segel zur Regel geworden war, konnte man die von den Riemen befreiten Breitseiten mit Geschützen ausstatten (erstmals 1500) und damit zu einer umfassenden Anwendung der Artillerie gelangen. Der Krieg der Hansa gegen Dänemark (1361—1370) wurde für die Anwendung der Feuerwaffen auf den Flotten der nordischen Meere epochemachend.

NEUERE ZEIT

Heeresbildung. Den geworbenen Heeren der Spanier trat schon in den Niederlanden (seit 1562) eine Landesbewaffnung entgegen, doch mußten auch späterhin immer noch Söldner herangezogen werden. Im Dreißigjährigen Kriege (1618—1648) bestanden die Truppen meist noch aus geworbenem Volke aller Länder, doch traten auch schon nationale Truppen auf, so das Landesaufgebot in Brandenburg, Husaren und Kroaten im kaiserlichen Heere, Gustav Adolfs schwedische Regimenter. Ludwig XIV. organisierte zuerst durch Louvois (seit 1666) ein stehendes Heer, anfangs durch freiwillige Anwerbung, und als seine Kriege größere Heere notwendig machten, durch Aushebung, wodurch die allgemeine Wehrkraft des Landes erhöht ausgenutzt werden konnte. Friedrich der Große, der gezwungen war, der habsburgischen Großmacht

gegenüber ein großes Heer zu unterhalten, das, dem Lande entnommen, der Kulturarbeit zuviel Hände entzogen hätte, bildet den Stamm des Heeres aus Geworbenen, aus aller Herren Länder Berufssoldaten, die die Kaders für den Krieg bildeten. Diese Art der Heeresbildung blieb bis zur Französischen Revolution, doch wurde die Werbung immer mehr beschränkt. Seit dem 17. Jahrhundert wurde die Musterung der Heere allgemein. Das Offizierskorps wurde zuerst durch Ergänzung und Ausbildung von Friedrich Wilhelm I. von Preußen (1703—1708) als ein festgeschlossener Stand den Unteroffizieren und Mannschaften gegenübergestellt; das Avancement ging streng nach dem Dienstalter, abgesehen von Beförderungen außer der Tour für besondere Dienstleistungen; zur Heranbildung des Ersatzes waren mehrere Kadettenkorps bestimmt. So legten diese beiden Hohenzollern den Grundstein zu Preußens militärischer Größe und damit auch zur Wiedergeburt des Deutschen Reiches.

Nach Ausgang des Mittelalters bis zu den französischen Revolutionskriegen.

Bewaffnung. Von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an gewinnt der Gebrauch der Feuerwaffen beim Fußvolk immer größere Bedeutung. Das Verhältnis der Feuerwaffen zu den Spießen ändert sich beständig zugunsten der ersteren; zu Ende des 17. Jahrhunderts wird der Spieß (Pike, bei den Schweden verkürzt: Partisane) zuerst bei den Kaiserlichen, zu Anfang des 18. Jahrhunderts in allen Heeren abgeschafft, nachdem die Erfindung des Bajonetts, das zuerst 1640 im französischen Heere eingeführt wurde, auch dem Schützen eine Waffe im Nahkampfe gab und sie damit zum letzten Entscheidungskampf befähigte. Zuerst wurde das Bajonett in den Lauf gesteckt, die Erfindung der Tülle, 1732, gestattete auch mit aufgepflanztem Bajonett zu feuern. Das Radschloß wurde zwar schon 1527 erfunden, trotzdem blieb das Luntenschloß noch bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts im Gebrauch, wurde aber bald durch das Steinschloßgewehr (die Flinte) verdrängt. Die Einführung eiserner Ladestöcke und vornehmlich der (noch nicht allgemein zur Einführung gelangten) gezogenen Gewehre vom Ende des 17. Jahrhunderts an vervollkommnete die Handfeuerwaffen. Die Gabeln kamen mit Erleichterung des Gewichtes Mitte des 16. Jahrhunderts in Fortfall, wodurch die Beweglichkeit der Truppen im Gefecht gesteigert wurde. Im 17. Jahrhundert wurden vorübergehend Granaten als Handwaffen gebraucht, daher die Bezeichnung „Grenadiere". Auch bei der Reiterei trat von Ende des 16. Jahrhunderts an allgemein an Stelle der Lanze die Feuerwaffe: Pistolen, Arkebusen, Karabiner, endlich Bajonettflinten. Die Schutzwaffen mußten als nunmehr überflüssig durch Einführung der Handwaffen alsbald in Fortfall kommen; es verblieb nur der reduzierte Harnisch, der „Küraß" bei der schweren Kavallerie.

Die Artillerie vereinfachte ihre aus den verschiedensten Kalibern und Arten bestehenden Geschütze, so daß seit Anfang des 18. Jahrhunderts bei dem Heere eine ziemlich einheitliche Konstruktion des glatten Systems bestand. Gezogene Geschütze waren schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfunden worden, doch führten die Versuche zu keinen brauchbaren Ergebnissen. Die Bombe, als Spreng- und Brandgeschoß, tauchte neben dem Vollgeschoß schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf; in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die Beutelkartätsche erfunden, Gustav Adolf führte die Büchsenkartätsche ein. Die Artillerie wurde ihrer Bestimmung nach in Feld-, Festungs-, Belagerungs- und Schiffsartillerie eingeteilt. Erstere bestand aus leichten und schweren Kanonen und Haubitzen für den Bogenschuß; 1758 kam die reitende Artillerie auf, die nur leichte Kaliber führte.

Taktik. Noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterschied sich die Infanterietaktik im Grundzug nicht von der schon oben (S. 15) geschilderten. Die Arkebusier schossen in geöffneter Ordnung vor den Vierecken und sollten bei feindlichem Angriff hinter das erste Glied treten. Später wurde das Feuer derart geregelt,

daß das erste Glied der Schützen nach abgegebenem Schuß durch die Zwischenräume der Rotte zurückging, um hinter der Front zu laden, während das vordere Glied feuerte (Gliederfeuer). Einen wesentlichen taktischen Fortschritt erzielte Gustav Adolf im Dreißigjährigen Kriege, indem er durch geeignete Formationen — Infanterieregimenter zu acht Kompagnien — und Erleichterung der Bewaffnung der Infanterie eine erhöhte Manövrierfähigkeit gab.

Nach Abschaffung der Pike verringerte sich die Aufstellung der Infanterie in tiefen Massen; die gesteigerte Leistungsfähigkeit der Feuerwaffen veranlaßte eine fortgesetzte Reduzierung der Gliederanzahl, die unter Moritz von Oranien 10, unter Gustav Adolf 6, in Frankreich (1703) 4, in Preußen endlich 1743 nur mehr 3 Glieder betrug. Das Infanteriegefecht war reines Feuergefecht geworden; die Linie wurde die ausschließliche Gefechtsformation, taktische Einheit war das Bataillon, die Kompagnie war nur Verwaltungskörper. Der wichtigste Fortschritt, den das Reglement Friedrich Wilhelm I. aufweist, ist die Anerkennung, daß die Feuerwirkung nicht nur von der Zahl der tätigen Gewehre, sondern auch von den Kugeln, die in einem bestimmten Zeitraum abgefeuert werden, abhänge. Dies hatte die Umwandlung des langsamen Feuers in ein Schnellfeuer zur Folge, durch das der Feind sofort beim Eintritt in die Wirkungssphäre des Gewehrfeuers niedergekämpft werden sollte. Um dies zu erreichen, bedurfte es einer außerordenlichen Mannszucht und Dressur; die hauptsächlichsten Exerzierübungen bestanden daher in der „Chargierung" (der Ladegriffe). Das Feuer wurde nach dem preußischen Reglement von 1743 als Pelotonfeuer (zugweises Feuer), von einem Flügel an beginnend, abgegeben, wobei man 5 Schuß pro Mann in der Minute erzielte; Salvenfeuer war Ausnahme. Der von Friedrich II. empfohlene Bajonettangriff kam selten vor, da das erst auf 150 Schritte Entfernung eröffnete Feuer meist schon die Entscheidung brachte.

Die Kavallerie hatte durch ihre Ausrüstung mit Feuerwaffen und Führung des Feuergefechtes ihren eigentlichsten Charakter verloren; erst im 18. Jahrhundert wird sie ihrem Element zurückgegeben. Auch bei ihr wird im 18. Jahrhundert die zweigliedrige Linie die Gefechtsformation; der Erfolg wird in der Attacke, in der Kraft des Choks und dem Gebrauch der blanken Waffen gesucht. Seit dem Dreißigjährigen Kriege wird die Kavallerie in Regimenter formiert.

Eine eigentliche, dem Wesen der Waffe entsprechende Artillerietaktik bildet sich erst im 17. Jahrhundert aus. Die leichten Stücke werden den Regimentern beigegeben, was eine wesentliche Vermehrung der Artillerie bedingt; die schweren werden nicht mehr über die ganze Front verteilt, sondern an wichtigen Punkten zu einzelnen Batterien zusammengezogen. Bemerkenswert ist die Aufstellung großer Artillerielinien bei Rain (1632), wo Gustav Adolf 72 Stück schwere Geschütze vereinigte, um unter deren Feuer eine Brücke über den Lech zu bauen, und der großen Batterie von 50 Geschützen bei Nördlingen (1634) seitens der Kaiserlichen, durch deren Feuer fast die ganze schwedische Infanterie vernichtet wurde.

Friedrich der Große ließ die Bataillonsgeschütze, die auf dem rechten Flügel standen, 500 Schritt vom Feind abprotzen und dann beim Vorgehen vor der Infanterie vorziehen, um den Angriff durch Kartätschen vorzubereiten. Die Batteriestücke pflegte man vor der Schlacht in großen Parks hinter der Front aufzustellen, um sie nach Bedarf ins Gefecht zu ziehen.

Der Zustand, in dem sich die deutsche Artillerie bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts befand, erinnert noch stark an die „Zunftzeit". Die meisten Führer hatten von unten auf gedient und waren technische Praktiker ohne nennenswerte theoretische Kenntnisse. Erst Friedrich der Große schaffte Wandel, wodurch sich die Artillerie

nach Organisation und Disziplin den anderen Waffen näherte. Ganz besonders wertvoll war die Errichtung von militärischen Artillerieschulen.

Technische Truppen. Die technischen Truppen bestanden aus Ingenieuren und Handwerkern aller Art; erst Friedrich Wilhelm I. von Preußen errichtete ein militärisches Ingenieurkorps und (schon 1715) ein Pontonierkorps, das der Artillerie angegliedert war. Friedrich II. errichtete 1742 ein Pionierregiment; Friedrich Wilhelm II. erließ 1790 ein Reglement für das Königlich Preußische Ingenieurkorps. Auch in den anderen Staaten Europas wurden von Mitte des 18. Jahrhunderts an besondere technische Truppen errichtet und militärisch organisiert.

Zu Ende des 18. Jahrhunderts sehen wir die Lineartaktik in ihrer höchsten Entwicklung. Ihr Charakteristikum ist die Fechtweise der langen Infanterielinie in eng geschlossener Bataillonslinie ohne Schützen vor der Front und ohne geschlossene Kolonnen (weshalb Örtlichkeit, Wälder usw. tunlichst vermieden werden), in zwei Treffen und ohne Ausscheidung irgendwelcher Reserven. Die langen Linien vermochten nur geradeaus oder zurückzugehen und konnten daher nur in einer Richtung wirken. Gelang es die zusammenhängende Schlachtordnung an irgendeinem Punkte durch Durchbruch zu stören, so war in der Regel die Schlacht verloren, denn die langen Bataillonslinien verstanden schlecht, die Front zu ändern und eine gewisse Selbständigkeit zu entfalten. Um den Parallelangriff zu vermeiden und sich mit den Hauptkräften gegen einen Punkt der feindlichen Schlachtlinie zu werfen, fand Friedrich der Große in der sogenannten schiefen Schlachtordnung, d. h. in dem Angriff auf eine Flanke des Gegners, ein Mittel. Diese Schlachtentaktik erforderte ein außerordentlich schwieriges und künstliches Evolutionieren, um die eigenen langen Infanterielinien in die zur Aufstellung des Gegners schräge Front zu dirigieren. Die Kavallerie wird auf den Flügeln der Infanterie verwendet; die großen Reitermassen stellt Friedrich der Große in drei Treffen auf, wovon das erste fast so stark war als die beiden anderen zusammen und meist schon den entscheidenden Stoß führte; besonderer Nachdruck war auf das „Überflügeln" des Gegners, also auf den Flankenangriff, gelegt. Die Artillerie wird so verwendet, daß die schweren Positionsgeschütze auf die Schlachtlinien verteilt werden und die leichten Regimentsstücke die Infanterie begleiten. 1758 verwendet Friedrich der Große erstmals die Artillerie in Masse auf den Angriffsflügel und stellte dadurch den Einklang zwischen rein artilleristischer und allgemeiner Taktik (Taktik der verbundenen Waffen) her. Als erste Aufgabe bezeichnet er die Niederkämpfung der gegnerischen Artillerie, stellt also damit einen Grundsatz auf, der unseren heutigen Anschauungen entspricht.

Festungskrieg. Durch die Entwicklung der Artillerie, die sich seit Mitte des 15. Jahrhunderts zur stets wachsender Geltung brachte, wurde die Kraft des Angriffs gewaltig gesteigert. Man suchte ihr zu begegnen durch Verstärkung der Umfassung selbst (Erdwälle, die mit Mauerwerk bekleidet waren, reichliche Anlagen von Hohlräumen in dem unteren Teile der Werke, zur Aufnahme der Verteidigungsartillerie etagierten Kasematten), sachgemäße Grundrißgestaltung und gute Verteilung der Flankierungsanlagen. Auf die einzelnen Befestigungsarten (Schulen) einzugehen, verbietet der Raum. Ein gewaltsamer Angriff auf die Festungen war nicht mehr möglich, er mußte dem förmlichen Angriff weichen.

An die Stelle der alten Deckungsmittel trat der Gebrauch des Bodens zu Schutzbauten, und in dieser Hinsicht war besonders die deutsche Erfindung der Schanzkörbe von großer Bedeutung. Schon Mitte des 16. Jahrhunderts war der förmliche Angriff ziemlich hoch entwickelt; man unterschied hierbei Artillerie-, Sappen- (colla zappa = Spaten) und Minenangriff. Der berühmte Kriegsingenieur Vauban (1633

bis 1707) brachte den förmlichen Angriff in ein festes System, dessen Methode noch bis 1870/71 (Belagerung von Straßburg) grundlegend war. Nachdem die zu belagernde Festung eingeschlossen worden war, wurde in einer Entfernung von 5—600 m die ersten Parallele zur Zurückweisung von Ausfällen und Anlage von Riposchenbatterien ausgehoben. Von ihr aus näherte man sich der Festung durch Vortreiben von Laufgräben (Trancheen), die meist zuerst bei Nacht flüchtig hergestellt und dann ausgebaut wurden. Die dritte Parallele wurde am Fuß des Glacis der Festung angelegt in ihr wurden die Mörser mit Wurfbatterien aufgestellt. Die letzte Position bildete das Couronnement (Krönung des Glacis) mit den Batterien zur Zerstörung der Grabenflankierungsanlagen des Feindes. Vaubans Angriff bezweckte umfassendes Artilleriefeuer gegen die Angriffs- und Nebenfronten, um gedeckt mit geringen Verlusten zum Einbruch zu kommen; man glaubte nach seinem Schema den Tag bestimmen zu können, an dem die Festung fallen müsse. Die Verteidigung suchte durch Artilleriefeuer, durch Ausfälle und Minen die Belagerungsarbeiten zu stören.

Seekrieg. Mit der Entwicklung des Geschützwesens wurde es ermöglicht, feindliche Schiffe aus der Ferne zum Sinken zu bringen oder kampfunfähig zu machen. Die Engländer übertrugen zuerst 1588 die Entscheidung der Artilleriewirkung, der gegenüber die spanische Armada, die noch auf den Enterkampf eingerichtet war, unterlag. In kurzen Linien hintereinander führten sie ihre Schiffe an den Feind und ließen hier ihre Breitseiten abgeben, ohne sich in die Gefahr des Kampfes Mann gegen Mann einzulassen, in dem die stark besetzten, burgenähnlichen spanischen Schiffe ihnen überlegen gewesen wären. Es war ein Wendepunkt in der Geschichte des Seekriegs. Mit Anfang des 17. Jahrhunderts gingen die Seestaaten daran, stehende Kriegsflotten zu errichten; wenn bis dahin Größe und Kanonenzahl der Schiffe sehr verschieden waren, so entwickelte sich nunmehr der Typ des „Linienschiffes", denn es kam nicht mehr darauf an, einzelne starke Schiffe zu bauen, sondern jedes Schiff, das in der Schlacht kämpfen sollte, mußte imstande sein, seinen Platz in der Kampfordnung, der Linie, zu behaupten. Schwache Schiffe, die sich früher im Gewirre der Massenschlacht einen Gegner suchen und mithelfen konnten, wurden zu einer Gefährdung des Ganzen, und die armierten Kauffahrer mußten deshalb ausscheiden. Die Kampfform war, wie schon erwähnt, die Linie; die Taktik gipfelte darin, dem Feind eine Breitseite zu bieten, um die Feuerkraft zur vollen Geltung zu bringen. Mit stehenden Kriegsflotten entstanden aus Schiffer und Soldat der Seeoffizier.

Heeresbildung. Die Massenheere, welcher die französische Republik und noch mehr das erste Kaiserreich bedurften, konnten durch Werbung nicht mehr aufgebracht werden. Das Gesetz vom 19. Fructidor (1798) führte die Konskription ein; es stand der allgemeinen Wehrpflicht schon sehr nahe, indem es mit Ausnahme der Verheirateten und körperlich Untüchtigen alle Leute von 20 bis 25 Jahren, je nach Bedarf, zum Dienst verpflichtete. Durch das Gesetz vom 7. Ventôse (1800) wurde das „Remplacement" (Einstellen eines Ersatzmannes) gestattet, der freiwillige Eintritt prämiiert und den Kapitulanten höherer Sold gewährt. Mit diesem Gesetze hat Napoleon seine Heere aufgebracht.

In Preußen wurde nach den Niederlagen von 1806 durch Scharnhorst die Reorganisation des Heeres geleitet. Seine wichtigste Maßregel war die fortwährende Ausbildung Neueingestellter in der Armee, wofür ausgebildete Leute entlassen wurden. Dieses System ermöglichte 1813 in den Befreiungskriegen eine starke Kriegsmacht aufzustellen. Mit dem Gesetze vom 3. September 1814, das die allgemeine Wehrpflicht ohne Loskauf und Stellvertretung vorschrieb, war Preußen allen anderen Staaten um mehr als ein halbes Jahrhundert vorausgeeilt.

Organisatorisch gehört die Einführung der Divisionen, die, aus allen Waffen zusammengesetzt, zu selbständigen taktischen Körpern mit festen Stäben in der Folge für ganz Europa vorbildlich wurden, zu den wichtigsten militärischen Ergebnissen der Französischen Revolution.

Taktik. Die Entwicklung der Taktik dieser Epoche steht ganz unter dem Einflusse des Genies Napoleons. Für die Lineartaktik war eine gut geschulte Truppe notwendig gewesen (vgl. S. 20). Diese schwand rasch bei dem kolossalem Verbrauch der Revolutionszeit und des Kaiserreichs an Menschenmaterial. Als Ersatz konnte die Konskription nur Soldaten von geringer Ausbildung stellen, und an die Stelle, der langen Linien traten wieder die Kolonnen, der einfache Schlachthaufe. Da dieser durch das Feuer bald zerstört worden wäre, suchte man ihn durch Schützenschwärme, „Tirailleurs", zu schützen, die nunmehr in inniger Verbindung mit den Kolonnen fochten. Beide zeigten sich bald weit gewandter im Gelände, das nunmehr nach seinen Eigentümlichkeiten ausgenutzt werden konnte, als die steifen Linien mit ihrer parademäßigen Taktik, die 1806 in den Niederlagen der preußischen Armee bei Jena und Auerstädt zu Grabe getragen wurden. Gegen die Kavallerieattacken wurden Karrees formiert, erstmals in der Schlacht bei Aspern (1809) durch die österreichische Infanterie, an der die sprichwörtlich gewordene Tapferkeit der französischen Kürassiere zuschanden wurde. Der Einfluß des Geländes tritt mit der neuen Taktik in steigendem Maße hervor; es mußte nach seiner taktischen Eignung erkannt und bewertet werden, und es ergaben sich hierbei gewisse Punkte und Abschnitte, um die gekämpft wurde.

Die Kavallerie diente zur Aufklärung; in der Schlacht blieb die Masse als Schlachtenkavallerie, in Divisionen formiert, in Reserve, um an entscheidender Stelle eingesetzt zu werden oder die Verfolgung zu übernehmen.

Die Artillerie wurde als Divisionsartillerie (nicht mehr als Bataillonsgeschütze) verwendet; der größere Teil stand zur Verfügung des Oberkommandos (ähnlich unserer späteren Korpsartillerie), um einheitlich eingesetzt die Entscheidung vorzubereiten. Zuerst verwendete Napoleon die Artillerie in dieser Weise.

Überblick am Schlusse der Napoleonischen Zeit.

Am Schlusse dieser Periode hatten die Gegner Napoleons seine Taktik erlernt und angenommen. Die neue Fechtart der Infanterie, die Linien, Kolonnen und aufgelöste Ordnung verbindet, war überall ausgebildet. In allen Gefechten und Schlachten wurde das Gelände ausgenutzt, wichtige Abschnitte, besonders Dörfer als Stützpunkte, der Brennpunkt des Kampfes. Die Formierung der gemischten Division schuf Körper, die befähigt waren, Teilgefechte zu führen, in welche sich die großen Schlachten mehr und mehr zerlegten; sie erleichterten die Handhabung der Truppenmacht seitens der Schlachtleitung, indem diese die Divisionen mit selbständigen Aufträgen betrauen konnte und ihr eine Reserve zur Entscheidung und Ausnutzung des Sieges gab. „Seit der römischen Legion in ihrer besten Zeit der Kohortentaktik (S. 12) ist keine so günstige taktische Kombination geschehen."

Festungskrieg. Im großartigen Bewegungskriege Napoleons konnten die Festungen nicht mehr als Operationsobjekte dienen und mußten angesichts der Massenheere ihre frühere Bedeutung verlieren, zumal sie für die neuen Kriegszwecke zu klein waren. Der Angriff blieb wie bisher der Verteidigung überlegen, neue Elemente treten im Festungskrieg nicht auf.

Seekrieg. Auch in der Taktik des Seekrieges brachte diese Epoche keine prinzipiellen Änderungen. Doch reicht ihre Bedeutung noch gewaltig in unsere Zeit herein, denn durch die Siege Nelsons bei Abukir (1798) und Trafalgar (1805) wurde England die „Beherrscherin der Meere".

NEUESTE ZEIT

Heeresbildung. Nach den Erschütterungen der gewaltigen Zeit, nach den Riesenkämpfen, die Napoleon über Europa heraufbeschworen hatte, bedurften alle Staaten einer Erholung. Die folgende Zeit wurde zum Ausbau der Wehrverfassung und Heeresorganisation auf Grund der gewonnenen Kriegserfahrungen benutzt.

Aus der modernen Auffassung des Staates als einer Vereinigung, die jedem Angehörigen den gleichen Schutz und die gleichen Vorteile gewährt, hinwiederum aber auch das Recht besitzt, einem jeden die gleichen Lasten aufzuerlegen, ging die allgemeine Wehrpflicht hervor, zu der sich mit Ausnahme von Nordamerika und England alle Großstaaten bekennen.

Sie allein ermöglicht ein in seinen Elementen gleichartiges, nationales Heer zu liefern.

Organisatorisch ist die Division der kleinste, mit allen Waffengattungen beteilte Körper; die von Napoleon nur im Kriege für den jedesmaligen Zweck vorgenommenen Zusammenziehung mehrerer Divisionen zu einem Korps hat sich derart befestigt, daß man zwei Divisionen zu einem Armeekorps mit ständigem Stabe usw. formierte. Dieses mußte mit allem versehen werden, was ein kämpfender Heeresteil irgend in die Lage kommen kann auf dem Schlachtfeld oder während des Marsches zu brauchen, also mit technischen Truppen, Brückenbaumaterial, Schießbedarf (Munitionskolonnen), Verpflegungsbedürfnissen, Sanitätseinrichtungen. Die Kavalleriedivisionen, denen reitende Artillerie zugeteilt wurde, haben die Aufgabe der Aufklärung im großen Maßstabe (strategische Aufklärung); die Korpsartillerie, zur Verfügung des Kommandierenden Generals, gab diesem eine Reserve, die er am entscheidenden Punkte der Schlacht einsetzen konnte.

Taktik. Von 1815 bis 1866 hat Preußen keine ernsten Kriege geführt. Bis zum Jahre 1860 änderte sich die Armee nach außen und innen sehr wenig, abgesehen von zwei damals kaum beachteten, aber sehr bedeutungsvollen Neuerungen. Es waren die Einführung der Kompagniekolonne durch das Reglement 1847 und des Zündnadelgewehrs. Gestattet die Kompagniekolonne eine intensivere und vielseitigere Gefechtsausbildung von Führern und Mannschaften, eine bessere Ausnutzung des Geländes, als die viermal stärkere Bataillonskolonne, so stellte das Zündnadelgewehr, der erste gezogene Hinterlader mit Einheitspatronen und Langblei die Infanteriebewaffnung turmhoch über die der übrigen Armeen jener Zeit. Es wurde auf die Schußwirkung sowohl durch Bildung dichterer Schützenlinien als auch durch sorgsamere Schießausbildung erhöhtes Gewicht gelegt; als oberster Grundsatz der Infanteriegefechtsweise galt: Ordnung in zerstreuter Fechtweise. Die Führer wurden in den Herbstmanövern mit gemischten Waffengattungen, wobei zwei völlig unabhängige Parteien gegeneinander manövrieren (während in anderen Armeen, in der französischen z. B. bis 1870 nur nach einem genau vorher bestimmten Programm verlaufende Manöver abgehalten wurden) ausgebildet. Diese Faktoren verliehen dem preußischen Heere 1866 die taktische Überlegenheit über seinen Gegner.

Dem preußischen Schnellfeuer gegenüber versagte der von den Österreichern ohne genügende Feuervorbereitung versuchte Bajonettangriff, mit dem Napoleon III. im Italienischen Kriege 1859 gegen die schwachen Schützenlinien der Österreicher seine Erfolge erzielt hatte. Die taktische Verwendung der Kavallerie blieb im wesentlichen dieselbe wie früher (vgl. S. 22). Die Artillerie hatte durch Erleichterung des Materials und die gesteigerte Wirkung ihrer neuen Geschütze und Geschosse

große taktische Fortschritte gemacht. Um das Jahr 1850 war für die weitere Entwicklung der Artillerie eine gewisse Grundlage gewonnen; man war zu der Anschauung gelangt, daß durch die Herstellung von gezogenen, von hinten zu ladenden Geschützen mit Langgeschoß Treffähigkeit und Schußweite gesteigert würden. Preußen war 1866 noch in der Umbewaffnung begriffen, es hatte nur zum Teil gezogene Hinterladungsgeschütze, dem Österreich den gezogenen Vorderlader gegenüberstellen konnte.

Die Verwendung der Artillerie gab jedoch den Österreichern das artilleristische Übergewicht, denn sie wurde zur Unterstützung des Infanteriegefechts von vornherein in Masse verwendet, während die preußische Artillerie zu Beginn des Gefechtes immer nur in einzelnen Batterien auftrat und es sehr lange dauerte, bis die Reserveartillerie der Armeekorps vorgezogen wurde und ins Gefecht trat. Auch wurden preußischerseits, auf die Tragkraft der gezogenen Geschütze bauend, die Entfernungen häufig zu weit genommen und die Geschoßwirkung ungenügend erkannt. Die Tragweite des Zündnadelgewehrs vermochte den Vorsprung wieder auszugleichen, den die österreichische Artillerie durch ihre Verwendung voraushatte.

Der Krieg 1870/71.

Die Erfahrungen aus dem Kriege 1866 wurden deutscherseits im Kriege 1870/71 im vollsten Umfange zur Geltung gebracht. Was die Bewaffnung anlangt, so waren die glatten Geschütze ausgeschieden worden; das Hauptgeschoß war die Granate, da Schrapnels (bekanntlich ein Hohlgeschoß mit Kugelfüllung, das durch einen Zeitzünder in der Luft zum Krepieren gebracht wird und seine Füllung von oben herabschleudert) nur in einigen Artillerien des deutschen Heeres vorhanden waren. Frankreich hatte noch gezogene Vorderlader (System La Hitte), war aber durchgehend mit den Schrapnel ausgerüstet. Die französische Mitrailleuse enttäuschte die auf sie gesetzten Hoffnungen. Das Chassepotgewehr, ein verbessertes Zündnadelgewehr, war an Tragkraft, Rasanz und Feuergeschwindigkeit der deutschen Infanteriebewaffnung überlegen.

Zum ersten Male standen im Infanteriekampf Hinterlader einander gegenüber; infolge der erhöhten Feuerwirksamkeit gestaltete sich dieser zu einem sehr großen Schützenfeuer, weil es beiden Teilen nicht mehr gelang, geschlossene Abteilungen in erster Linie zu den im Frieden geübten Salvenfeuer zu verwenden. Auch der Angriff bestand meist nur aus dem Anlauf lichter Schützenlinien, denn die geschlossenen Abteilungen lösten sich in der Regel auf, wenn sie die Schützenlinien erreichten. Die Franzosen, die während des ganzen Feldzuges sich gewöhnlich in der Verteidigung befanden, hatten fast immer ihre Stellungen durch Schützengräben befestigt. Während sie die Tragweite ihres Gewehres durch Abgabe von Massenfeuer auf sehr weite Entfernungen auszunutzen versuchten, ging die deutsche Infanterie, allerdings unter großem Verlust, sprungweise auf nähere Entfernungen heran, um ihre Gewehre wirksam gebrauchen zu können. Im allgemeinen war die Führung der deutschen Infanterie der französischen überlegen, dank der Schulung und Gewandtheit ihrer Offiziere im Kompagniekolonnengefecht.

Die Tätigkeit der Kavallerie auf dem Gefechtsfeld ist im Verhältnis zur Tätigkeit der anderen Waffen als eine sehr bedeutende oder entscheidende nicht zu bezeichnen. Die französischen Attacken wurden, ohne daß die Infanterie Karree bildete, jedesmal abgeschlagen (Wörth, Sedan). Die preußische Kavallerie lieferte einige glückliche kleinere Reiterangriffe; der berühmte Angriff der Brigade Bredow bei Vionville und des 1. Garde-Dragonerregiments bei Mars-la-Tour hatten nur den Zweck, eventuell mit Aufopferung der Kavallerie, der eigenen Infanterie Luft zu machen.

Eine ganz ungeheure Veränderung des taktischen Verhaltens treffen wir bei der Artillerie. Sie wurde im Gegensatze zu 1866 stets in größerer Stärke an die Spitze der Marschkolonnen genommen und gleich zu Anfang des Gefechtes eingesetzt,

um der eigenen Infanterie das Vorgehen zu erleichtern. Auch die zur Verfügung des Kommandierenden Generals stehende „Korpsartillerie" (die frühere Reservartillerie) wurde bald vorgezogen, so daß der Angriff durch Artilleriefeuer schon vorbereitet war, wenn die Masse der Infanterie in den Kampf trat. Die französische Artillerie hatte hingegen die napoleonischen Traditionen vergessen und zersplitterte sich meist in einzelnen Batterien, oder wenn sie in größeren Verbänden auftrat, war ihr Feuer nicht einheitlich geleitet.

Bei den technischen Truppen hatte sich namentlich eine innige Verbindung der Pioniere mit der Infanterie geltend gemacht, indem die Notwendigkeit einfacher Verschanzungen schnell herzustellen, die Infanterie zwang, teilweise unter Anleitung der Pioniere vom Spaten ausgiebigen Gebrauch zu machen. Die zahlreichen Belagerungen dieses großen Krieges gaben dem Ingenieuroffizier Gelegenheit, so reiche Erfahrungen im Festungskrieg zu sammeln, wie sie in neuester Zeit kein anderes Offizierkorps besessen hatte.

Grundgedanke der neu-preußischen Befestigungssysteme (Mitte des 19. Jahrhunderts) nach dem seit dieser Zeit alle Neu- und Umbauten erfolgten ist Anlage eines Gürtels von Forts, die nach der Gestaltung des Geländes angelegt sind, mit Zwischenstellungen für Artillerie und Infanterie, um das Vorgelände mit Feuer zu beherrschen. Angreifer und Verteidiger benötigen zur Lösung der verschiedenen ihnen gestellten Aufgaben besonderer Belagerungsgeschütze mit verschiedenen Kalibern, mit Flach- und Bogenschuß. Die vielfach vergrößerte Tragweite der Geschütze veranlaßte, diese nicht mehr in der Parallelen aufzustellen, sondern unter dem Schutze der Artilleriestellungen die von diesen getrennten Infanteriestellungen weiter vorzuschieben. Der Artillerie des Angreifers fällt die Aufgabe zu, zunächst die Artillerie des Verteidigers niederzukämpfen und durch ununterbrochenes Feuer die Flankierungsanlagen und Hindernisse desselben zu zerstören, um die Werke sturmreif zu machen. Der Verteidiger hat die Annäherung des Angreifers durch Feuer aufzuhalten, seine Angriffsbatterien zu zerstören und seine eigenen zerstörten Werke wieder instand zu setzen oder durch neue Anlagen zu ersetzen. Diese Andeutungen müssen in Ansehung des beschränkten Raumes genügen.

Mit dem Bau der Dampfschiffe, der den Segelschiffen gegenüber wieder die Eigenbewegung der alten Galeeren, nur in ganz anderem Maßstabe gab, mußte sich auch das Seekriegswesen völlig umgestalten. Dazu kam die Einführung der Panzerung (die ersten seefähigen Panzer baute Frankreich), die durch die Sprengwirkung der neuen Geschütze notwendig wurde. Damit entbrannte gegen Ende derseechziger Jahre der Wettstreit zwischen Bepanzerung und Geschütz, dessen Abschluß auch heute noch nicht abzusehen ist. Zugleich mit dem Panzer trat wiederum der Rammsporn in Erscheinung, eine Folge der den Schiffen wieder zurückgegebenen Eigenbewegung. Die Eigentümlichkeit des Seekriegs bringt es mit sich, daß beide Gegner zum gegenseitigen Angriff gezwungen sind und suchen müssen, die Feuerüberlegenheit zu erreichen. Der Wirkung des Rammstoßes im Nahkampf verdankten die Österreicher ihren Erfolg in der Seeschlacht bei Lissa.

Seit dem Kriege 1870 71 hat sich die Wirkung der Feuerwaffe unter dem Einflusse der außerordentlich fortgeschrittenen Technik gesteigert. Die Armeen aller großen Staaten sind mit Selbstladegewehren (bzw. Karabinern) ausgerüstet, d. h. mit Handwaffen, in denen das Öffnen des Verschlusses, Auswerfen der abgeschossenen Hülse, Spannen, Laden und Schließen durch die Kraft der Pulvergase automatisch erfolgt und der Schütze demnach nur das Füllen des Magazins, Abziehen und Zielen zu besorgen hat. Die Verkleinerung des Kalibers hat die ballistischen Leistungen erhöht und durch die Ermöglichung größere Munitionsmengen mit sich zu führen,

den Munitionsersatz erleichtert. Als neue Waffe trat das Maschinengewehr hinzu, das bestimmt ist, die Feuerkraft sowohl der Infanterie als auch der anderen Waffen, je nach deren Verwendung im Gefecht, zu verstärken. Die Einführung des rauchschwachen Pulvers hat die Feuerkraft durch Beseitigung der früher sich vorlegenden Rauchmasken erhöht und die Feindestruppen, Infanterie wie Artillerie, der hierdurch gegen Sicht gebotenen Deckung beraubt. Die Kavallerie mußte mit einem weittragenden Karabiner ausgerüstet werden, da sie unter Umständen auch die Schußwaffe zu Fuß gebrauchen muß. Durch Zuteilung von reitender Artillerie und Maschinengewehren hat sie an Selbständigkeit und Gefechtskraft gewonnen.

Bei den Artillerien ist (auch bei Festungs- und Marinegeschützen) das Rohrrücklaufsystem angenommen, bei der Feldartillerie sind die Geschütze mit Sporen versehen. Die Geschoßwirkung ist durch die Einführung des Schrapnels als Einheitsgeschoß, das sowohl im Aufschlag als mit Zeitzünder wirkt, wesentlich erhöht. Die Granate dient nur mehr als Sprenggeschoß gegen Eindeckungen des Feldkriegs und gegen starke gedeckte Ziele. Die gesteigerte Feuerwirkung veranlaßte die Feldartillerie mit einer Schutzwaffe zu versehen, Schutzschilder und Panzerung der Munitionswagen. Ferner wurde es notwendig, mit Rücksicht auf die im Feldkriege zu bekämpfenden befestigten Feldstellungen, die Feldtruppen mit hierfür geeigneten Geschützen — Haubitzen und schwerer Artillerie des Feldheeres — auszurüsten.

Der Wirkungskreis der technischen Truppen hat sich durch die Dienstbarmachung der modernen Verkehrsmittel in weitestem Umfang wesentlich gesteigert und machte die Errichtung besonderer Eisenbahn-, Telegraphen- und Luftschiffabteilungen notwendig.

Die für den Kampf in und vor Festungen bestimmte Artillerie erhielt die verschiedensten nach den besonderen Kampfzwecken bemessenen Geschützarten; auch im Festungsbau wurde die Panzerung (Aufstellung von Geschützen in drehbaren Panzertürmen) angewendet.

Aus der gesteigerten Leistungsfähigkeit der Feuerwaffen geben sich die Folgerungen für die heutige Fechtweise. Die geöffnete Ordnung ist die Hauptkampfform der Infanterie, die kampfkräftige dichte Schützenlinie ist die Trägerin des Feuergefechtes. Die höchste Ausbildung der kleinsten taktischen Körper, der Kompagnien, der niederen Führer und der einzelnen Soldaten sind die Grundlagen der militärischen Erziehung; die gründlichste Ausnutzung des Geländes, gegebenenfalls auch im Angriff unter Zuhilfenahme des Spatens, sind die moderne Schutzwaffe.

Die höchste Bedeutung der Kavallerie liegt in der Aufklärungstätigkeit, doch vermag sie durch die Attacke bedeutende Massen unter Umständen auch auf dem Schlachtfelde eine ausschlaggebende Bedeutung zu erzielen.

Die Hauptaufgabe der Artillerie in der Feldschlacht ist die wirksamste Unterstützung der Infanterie; sie leitet das Gefecht mit ihrem Feuer ein und hat der Infanterie den Weg zur Erreichung des Sieges zu bahnen. Auch für die Artillerie ist die sorgfältigste Ausnutzung des Geländes zur Notwendigkeit geworden. Richtmittel und telephonische Befehlsgebung ermöglichen es, die Wirkung des gegnerischen Feuers durch gedeckte Aufstellungen im Gelände abzuschwächen. Nach dem Siege hat sie die Feuerverfolgung des geschlagenen Gegners aufzunehmen.

Im Seekriegswesen wurden die Kampfmittel durch die Torpedoboote, Seeminen und Unterseeboote vermehrt. Die Anwendung der Stahlbaues hat das Gewicht des Schiffrumpfes gegen früher vermindert und das ersparte Gewicht für die Artillerie und Panzerung verfügbar gemacht. Die Aufnahme des Torpedos in die Armierung der Schlachtschiffe gab den modernen Panzern eine Nahwaffe und machte damit die Ramm-

taktik verschwinden. Die Riesenpanzerschiffe mit schwerster Geschützausrüstung — Dreadnoughts — sind im modernen Seekrieg der Kern der Schlachtflotten geworden; der Artilleriekampf ist gegenwärtig das ausschlaggebende Moment.

Angreifer wie Verteidiger werden sich bemühen, ihre Bewegungen und Stellungen im Hinblick auf die feindliche Waffenwirkung durch sorgfältigste Ausnützung des Geländes der Sicht zu entziehen, was infolge des rauchschwachen Pulvers auch in hohem Grade gelingen wird. Die gesteigerte Tragweite der Waffen und die verbesserten Beobachtungsmittel erschweren die Annäherung an den Feind. So entsteht die „Leere des Schlachtfeldes, das Unheimlichste in der modernen Angriffsschlacht".

Die Betrachtungen eines europäischen Berichterstatters im Russisch-Japanischen Kriege, denen das folgende entnommen ist, geben ein Bild der modernen Schlacht.

„Hat man mit Hilfe eines starken Feldstechers einige feindliche Gestalten oder einige lange dunkle Streifen von der feindlichen Stellung, die Truppenformationen sein können, oder endlich einige ferne Staub- und Rauchwolken von ihren Batterien gesehen, so kann man schon von Glück sprechen.

Je näher man sich an die Gefechtslinie heranwagt, desto kleiner wird das Beobachtungsfeld. Die im Schützenkreise liegenden Soldaten sehen nicht viel mehr als den Rücken ihrer Vordermänner oder die Erdklumpen auf der Stelle, wo sie liegen. Sucht man aber einen weit entfernten, hochliegenden Ort auf, um mehr zu sehen, so werden die Einzelheiten zu Punkten und Linien, und nur das Artilleriefeuer gibt dem Auge und dem Ohr die Gewißheit, daß die Landschaft, die vor einem liegt, wirklich ein Schlachtfeld ist, auf dem gekämpft wird.

Die Infanterie liegt in Schützengräben oder an anderen Stellen, wo sie möglichst gute Deckung finden kann, und sie schießt nach einem Ziel, das in achtzig von hundert Fällen unsichtbar ist.

Die Artillerie steht in einem Graben oder hält sich in hohen Kornfeldern versteckt oder von Hügeln und Höhenzügen gedeckt, so daß von der ganzen Bedienung der Batterien nur ein einzelner Offizier sich eine einigermaßen richtige Vorstellung von der Stellung des Feindes machen kann.

Nicht nur die weite Ausdehnung und der große Abstand zwischen den kämpfenden Heeren sind die Anzeichen einer modernen Landschlacht, sondern auch ihre Einförmigkeit. Das Auge nimmt sehr wenig Eindrücke auf. Die Truppen des Heeres, zu dem man gehört, liegen entweder ruhig in ihren Schützengräben oder bewegen sich langsam durch das Korn, das Gebüsch oder hinter einer Deckung, die das Gelände darbietet.

Die Kommandierenden Generale können sich nur eine Meinung von der Entwicklung der Begebenheit auf Grund der schriftlichen und mündlichen Meldungen bilden. Die für den Kampf entscheidenden Momente werden tatsächlich erst nach Beendigung desselben bekannt; dasselbe gilt von der Wirkung des Feuers."

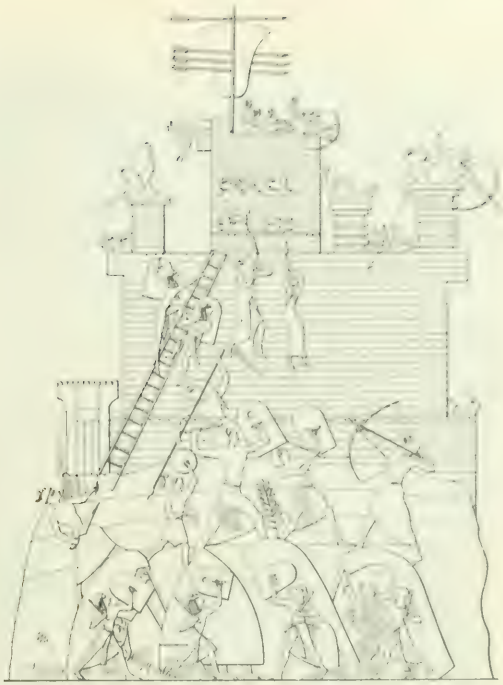
Die Technik schreitet unaufhaltsam fort, und von ihr ist, wie wir gesehen haben, ... im steigendem Maße die Fechtweise bedingt worden. Ihre letzte Errungenschaft ist die Eroberung des Luftmeeres. Ob Lenkballons und Flieger eine durchgreifende Änderung der Kriegsmittel und somit der Taktik bringen werden, kann noch nicht übersehen werden. Die kriegerischen Qualitäten eines Heeres aber müssen dieselben bleiben. Wem der Krieg kulturfeindlich erscheinen möchte, dem seien die Worte Ruskins entgegengehalten:

„Stets wurde ich gewahr, daß alle großen Nationen ihre Wehrhaftigkeit und Geistesstärke im Kriege erworben haben; daß der Krieg sie unterrichtet, der Friede sie betrogen, der Krieg sie geschult, der Friede sie irregeführt hat; mit einem Worte, daß der Krieg sie geschaffen, der Friede sie getötet hat."

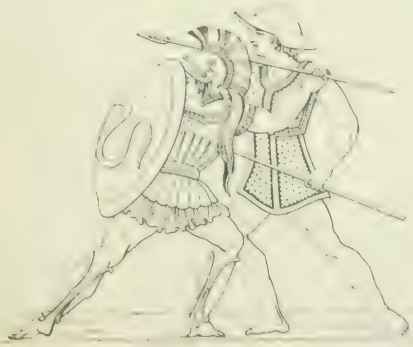
LITERATUR

Berneck, K. G. v., Geschichte der Kriegskunst.
Boguslawski, A. v., Die Fechtweise aller Zeiten.
— Die Entwicklung der Taktik von 1793 bis auf die Gegenwart.
Daniels, Dr. E., Das antike Kriegswesen.
Davely, René, Studie über die Seeschlacht.
Goltz, Fr. v. d., Das Volk in Waffen.
Jähns, M., Handbuch der Geschichte des Kriegswesens mit Atlas.
— Geschichte der Kriegswissenschaft vornehmlich in Deutschland.
Leitfaden für den Unterricht in der Taktik auf der Königlichen Kriegsschule.
Liebe, G., Der Soldat in der deutschen Vergangenheit.
Maltzahn, C. v., Der Seekrieg.
Maresch, O., Waffenlehre für Offiziere aller Waffen.
Meyer, A., Der Krieg im Zeitalter des Verkehrs und der Technik.
Reventlow, Graf E., Der Russisch-Japanische Krieg.
Schmidt, K., Die Entwicklung der Handfeuerwaffen.
Schwarz, F., Das Zeitalter der Ruderschiffe und der Segelschiffe für die Kriegführung zur See vom Altertum bis 1840.
Sothen, O. v., Das Kriegswesen im 19. Jahrhundert.
Thierbach, Die geschichtliche Entwicklung der Handwaffen.

DER KRIEG IN BILDERN



1. Ägypter belagern eine Burg der Kheta in Mesopotamien.
Nach Jähns: Atlas.



2. Griechisches Fußvolk.
Der Schwerbewaffnete (Hoplit) in Plattenpanzer und Leichtbewaffneter (Peltast).
Nach Jähns: Atlas.

3. Römisches Schiff.
a Schiffsraum, b Vorderteil, c [illegible], d Sitz des Steuermannes, e Steuerruder, f Takelage.
Nach Jähns: Atlas.

4. Alexander d. Gr. in der Schlacht bei Issus 333 v. Chr. Pompeianisches Mosaik, Neapel Museo Nationale.
Aufnahme Andersen.

5. Cimbernschlacht, um 100 v. Chr.. Römischer Sarkophag mit Darstellung eines Kampfes gegen Germanen und Kelten. Kapitolinisches Museum, Rom.

Die Darstellung bestätigt die von zeitgenössischen römischen Schriftstellern erwähnte Sitte, daß die „Barbaren" vor der Schlacht ihre Kleider abwarfen.

6. Erster dacischer Krieg 102 n. Chr. Übergang der Römer über eine Schiffbrücke. Relief der Trajansäule.

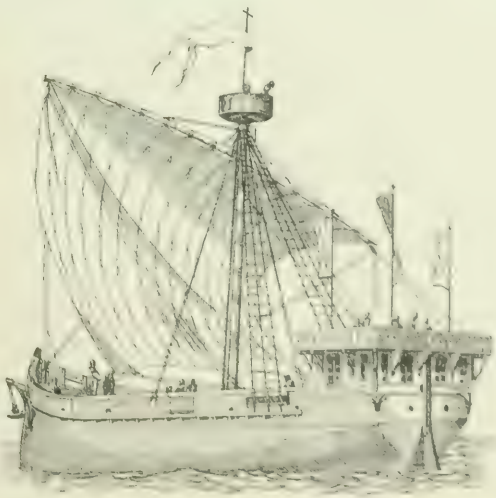
7. Erster dacischer Krieg 102 n. Chr. Szene aus einer Feldschlacht. Relief der Trajansäule.

8. Neupersische Rüstung und Bewaffnung; getriebene Silberarbeit.
König Firuz. 460 n. Chr.

9. Schlacht bei Askalon 1099 (nach einem Glasgemälde in der Abtei St. Denis a. d. 12. Jahrhundert).

Links französische Reiter in der Tracht des 12. Jahrhunderts; rechts sarazenische Bogenschützen zu Pferd.

10. Französischer Ritter des 12 Jahrhunderts. (Nach einem Relief an der Kathedrale von Angoulême.)



11. Kreuzfahrerschiff. 12. Jahrhundert

Dies Fahrzeug hat bereits ein modernes Steuerruder.

Nach Jähns: Atlas. Ebenso Abbildungen 9, 10

12. Kampfszene aus der Zeit der Schlacht bei Mühldorf 1322. Aus einer im Jahre 1334 im Auftrag des Landgrafen Heinrich von Hessen angefertigten Prachthandschrift des Wilhelm von Oranse, ritterliches Epos, aufbewahrt in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel.

Der Ritter mit der Krone als Helmzier soll wahrscheinlich Friedrich von Österreich vorstellen, der in vorderster Linie kämpfte. Dafür spricht auch, daß das Reichsbanner ihm zur Seite getragen wird. Ludwig der Bayer hielt seine Person hinter der Schlachtlinie, während elf Ritter den gleichen Anzug wie der König trugen, eine damals nicht ungewöhnliche Vorsichtsmaßregel.

13. Schlacht bei Sempach 1386. Miniature aus einer Handschrift der „Weltchronik" des Rudolf von Hohenems in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel.

Das Bild zeigt das Typische der Ritterschlacht als eines ungeordneten Einzelkampfes.
Nach Stacke, Deutsche Geschichte. Ebenso Abbildungen 7, 12, 14.

14. Kampfszene zwischen geharnischten Rittern und gewappnetem Fußvolk aus den Kriegen Karl des Kühnen von Burgund gegen die Schweizer 1474—76. Aus den Miniaturen der Prachthandschrift des Froissard in der Stadtbibliothek zu Breslau.

15. Paolo Ucello (1397—1476), Die Schlacht von Sant' Egidio, 7 Juli 1416. Original in der Nationalgalerie in London. (Nach einer Photographie von F. Hanfstaengl.)

Das Charakteristische der Ritterschlacht als ein Turnieren zwischen Einzelnen kommt hier besonders deutlich zum Ausdruck. Wie gering die Verluste bei dieser Art des Kampfes waren, bekundet eine Bemerkung Machiavellis über die Schlacht bei Anghiari (1440) zwischen Florentinern und Mailändern, wonach nur ein einziger Mann fiel, der vom Pferde stürzte und im Gedränge zertreten wurde.

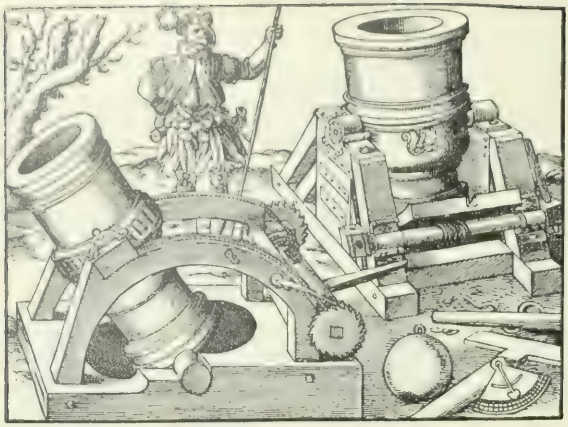
16. Zeit der Landsknechte. Aus der Schlacht bei Marignano 1515. Nach einem Basrelief vom Grabmal François I. Franz I. von Frankreich siegt über die Ligisten und Schweizer.

Links vom Franz I., rückwärts eine größere Geschützlinie, die offenbar andeutet, daß die Franzosen an Artillerie stark überlegen waren. Die französischen Geschütze waren in größeren Batterien vereinigt.

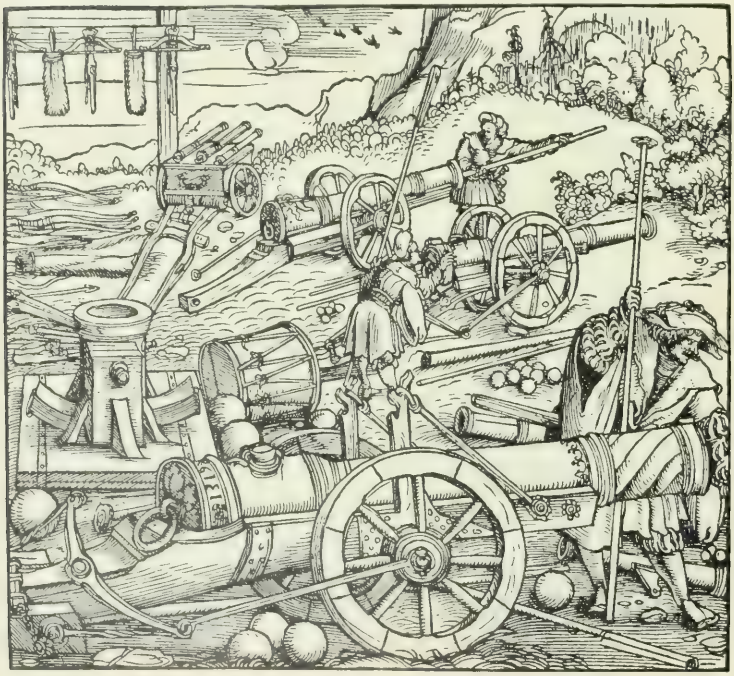
17. Hans Burgkmair (1473—1532), Illustration aus dem „Weisskunig". Rittertracht der damaligen Zeit; in der Mitte Kaiser Maximilian I.

18. Befestigung und Belagerung zur Zeit der Kreuzzüge (11. und 12. Jahrhundert). Annäherungsarbeiten gegen eine von zwei Türmen flankierte Courtine mit nassem Graben.

A Katze zur Herstellung des Grabenüberganges. — *B* Maschine zur Bewegung der Katze. — *C* Wurfmaschine für Steine. — *D* Fahrbare Blenden. — *F* Wandelturm mit Fallbrücken. — Hinter letzterem eine Wurfmaschine zum Werfen von Feuerbränden. Die Belagerten suchen durch gleiche Wurfmaschinen, die auf den die Belagerungsarbeiten überhöhenden Türmen aufgestellt sind, die Angriffsvorrichtungen des Belagerers in Brand zu schießen.



19. Mörser im 16. Jahrhundert.
(Aus Fronsbergers „Kriegsbuch“, Frankfurt. Ausgabe von 1573.)

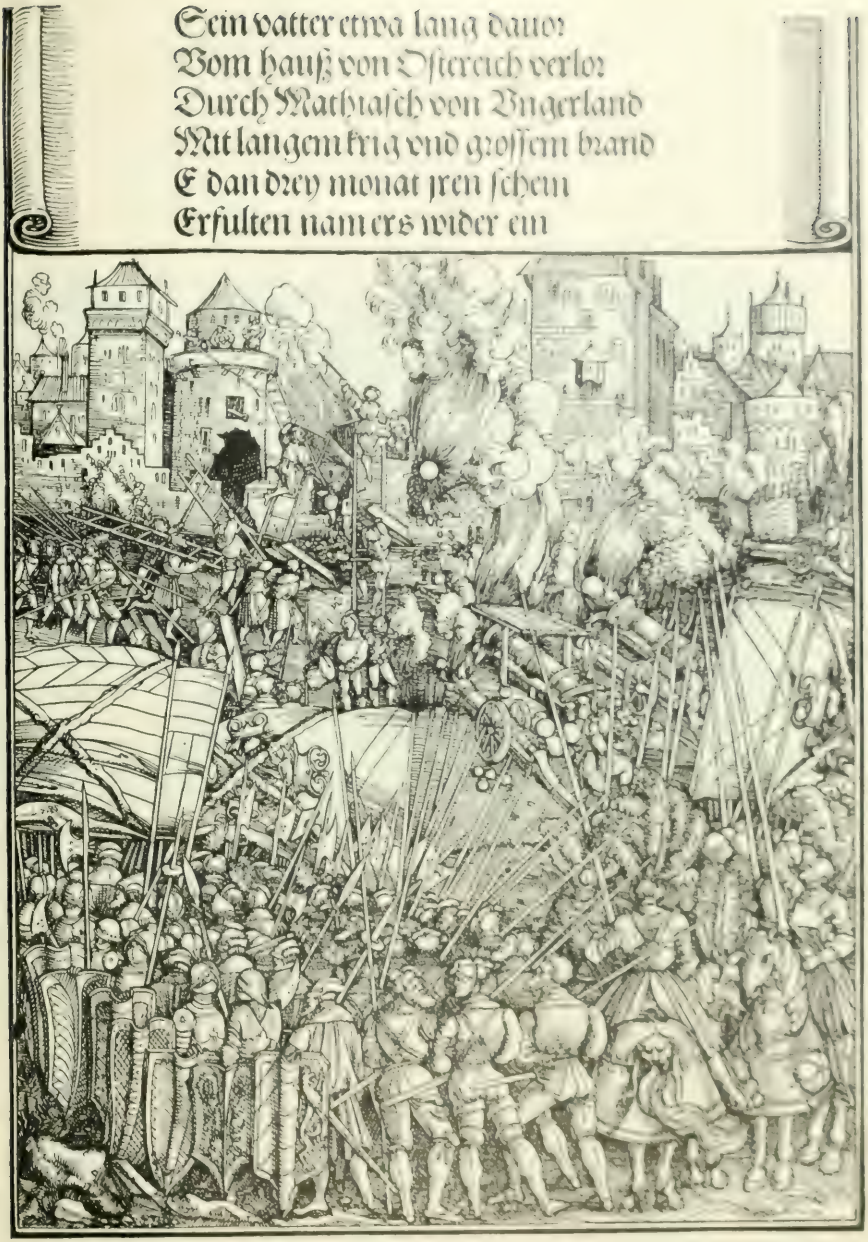


20. Hans Burgkmair (1473—1532), Schweres Geschütz um die Wende des 16. Jahrhunderts. Links oben „Hagelbüchse“; davor „Mörser“; dann „Schlangen“, 20—40 Kaliber lang.

21. Belagerungskrieg im 15. Jahrhundert. Im Vordergrund zwei Geschützstände durch einen Laufgraben verbunden. *a* Wurfgeschütze. — *b* Armbrust mit Feuerpfeilen. — *c* Setz- (tragbare) Schilde.
Nach Jähns: Atlas.

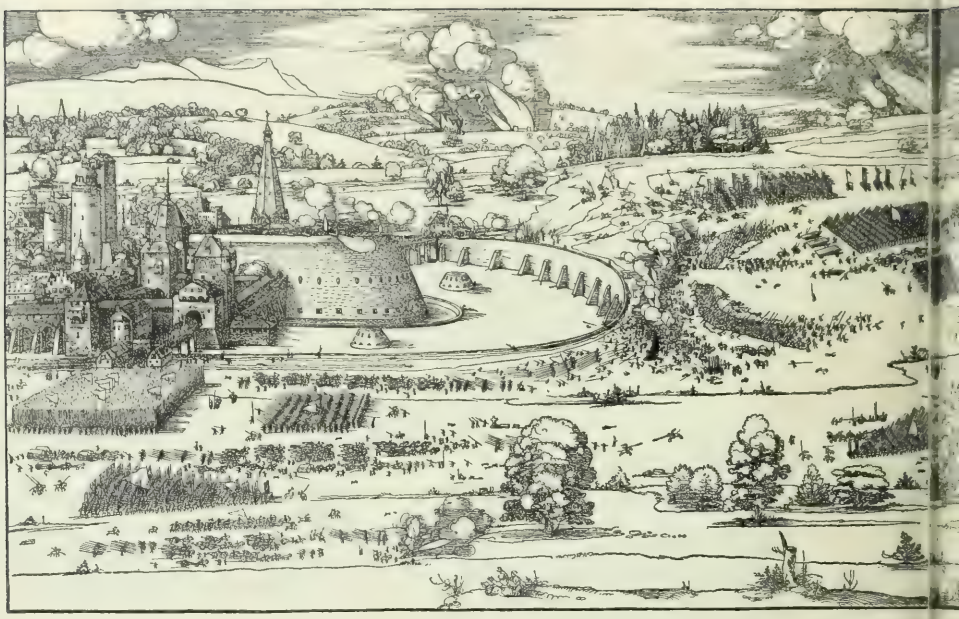
22. Büchsenschütze (Ende des 15. Jahrhunderts) mit Luntenschloß-flinte. Nach einem späteren Kupferstich.

23. Hans Burgkmair (1473—1532), Aus Maximilian I. Schweizerkämpfen (Federzeichnung).
Tracht der Landsknechte im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts; die Bewaffnung besteht in Spießen und Degen.



24. Albrecht Dürer (1471—1528), Sturm auf eine Stadt zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Aus „Ehrenpforte Kaiser Maximilian I."

In die Mauer wurde eine Bresche geschossen, durch welche die Belagerer mit Sturmgerät aller Art eben eindringen.



25. Albrecht Dürer (1471–5

Die Belagerten machen eben einen Ausfall; man erblickt deutlich die Laufgräben und sonstigen Annäherungsarbeiten der
Das Bild zeigt die Formation des mit Spießen bewaffneten Fußvolkes in geschlossenen, keilförmigen oder quadratischen Haufe
Verteidigungseinrichtungen nach dem System Dürers; die spornartig in den Graben vorspringende Streichwehre zu

Belagerung einer Festung.

...rer, gegen die sich ein Teil der ausfallenden Truppen wendet. Im Vordergrund scheint sich eine Feldschlacht zu entw... ...t an den Flanken von Büchsenschützen begleitet werden. — Aus der Zeichnung der Befestigungswerke ergibt sich die Anlage ... ...ittelbaren Schutze des Mauerfußes und die kleineren kegelförmigen Streichwehren zur Längsbestreichung des Grabens.

26 Schlachtszene aus den Kämpfen zwischen Genuesen und Türken auf Chios 1566 Kgl. Graph[illegible]

27. Ansicht der Belagerung Magdeburgs durch Tilly im Jahre 1631.

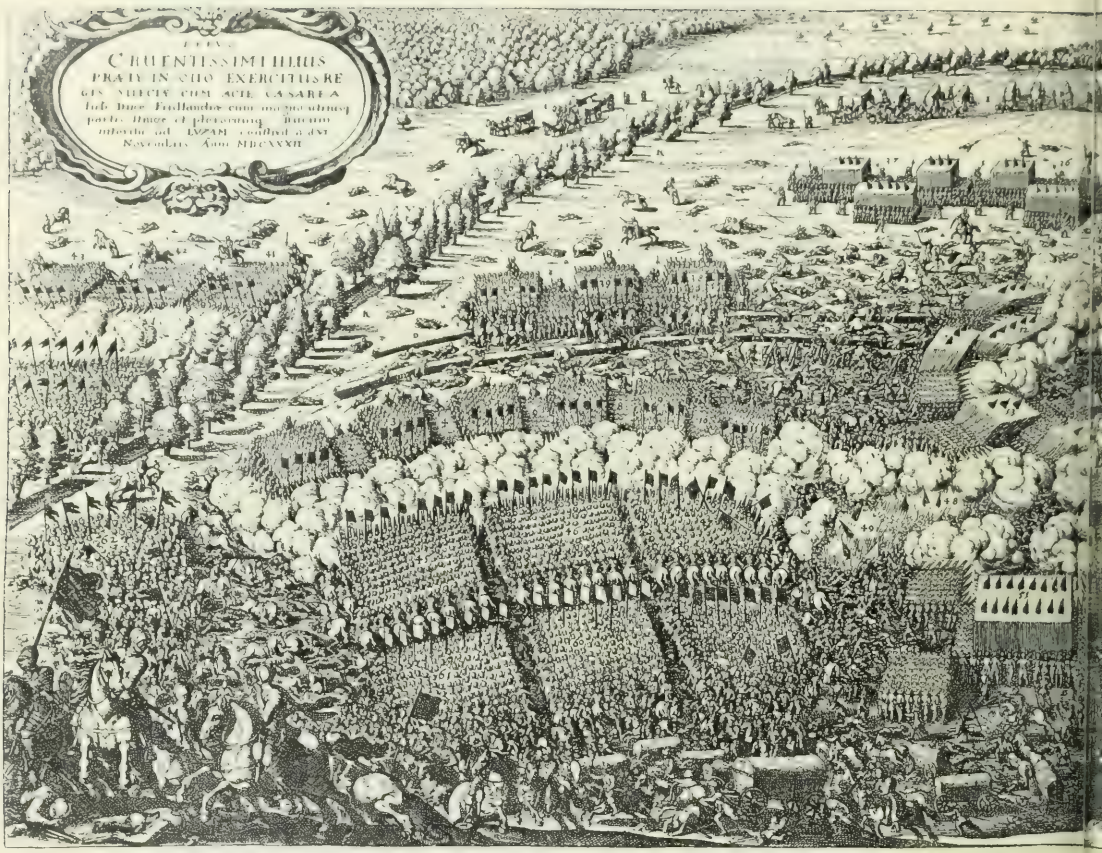
Im Vordergrunde links Tillysche Kürassiere (Pappenheimer); rechts Kürassiere, die mit hinten aufgesessenem Fußvolk das Wasser durchgehends mit Feuerw

Merians Theatrum Europaeum, erschienen zu Frankfurt a. M. 1637.

reiten, um sich zum Sturm auf die Zollschanze anzuschließen. Ein Teil des Festungswerks ist noch mit Gerüsten umgeben, zur Reparatur versehen.

28. Das Treffen bei Rain am Lech zwischen Gustav Adolf und Tilly, 5. April 1632. Kupferstich von Matthäus Merian.

Die „große Batterie" Gustav Adolfs (vgl. Seite 17, Absatz 3) ist nicht zur Darstellung gebracht.



29. Schlacht bei Lützen unter Gustav Adolf, 16. N

Das Fußvolk kämpft in geschlossenen Haufen, daneben die Schützen. Die

ber 1632. Kupferstich von Mathias Merian.
ellung der Geschütze vor dem Haupttreffen ist deutlich zu ersehen.

30. Hans Ulrich Frank (1603—1680), Szene aus dem Soldatenleben.

31. Jacques Courtois gen. Bourgignon (1621—1676), Reitergefecht aus dem Dreißigjährigen Krieg. Kupferstich.

32. Jacques Courtois (1621—1676), Schlachtszene.

Die für den Kavalleriekampf des 17. Jahrhunderts Seite 19 Absatz 2 gegebene Charakteristik, Führung des Feuergefechts, kommt in dem Bild deutlich zum Ausdruck.

33. Philipp Wouvermann (1619—1668), Großes Kavalleriegefecht. Original in der königlichen Galerie im Haag (Nach einer Photographie von F. Hanfstaengl).

34. Schlacht bei Seneffe (1674) zwischen Franzosen unter Ludwig II. von Bourbon (dem „großen" Condé) gegen die verbündeten Spanier, Österreicher und Holländer unter Wilhelm III. von Oranien. Kupferstich aus dem gleichen Jahre

35. Romain de Hooghe (1638—1708), Kriegsszenen und Gräueltaten der Franzosen in den Niederlanden 1672 und 1673, zweiter Eroberungskrieg Ludwig XIV. gegen Holland.

36. Antoine François Van der Meulen (1632—1690), die Armee Ludwig XIV. überschreitet den Rhein. Caen, Musée municipale.

Ludwig XIV. setzt im holländischen Krieg am 12. Juni 1672 bei Tollhuys unweit Huyssem über den Rhein. Dieser Übergang wurde dem König zu Ehren durch Denkmünzen verewigt; Boileau hat den König als Sieger von „Tolus" besungen.

37. Salvator Rosa (1615—1673), Schlachtszene, Phantasiedarstellung. Louvre, Paris.

58. Pieter Wouvermann (1623—1682), Erstürmung von Koevorden 1672. Original in Rijksmuseum zu Amsterdam. (Nach einer Photographie von F. Hanfstaengl.)

Das Bild stellt die Erstürmung einer Festung dar, ohne daß irgendwelche Belagerungsarbeiten oder eine Bresche ersichtlich ist. Es ist weniger als kriegsgeschichtliche Darstellung, vielmehr als Beispiel der künstlerischen Entwicklung in der damaligen holländischen Schlachtenmalerei zu betrachten.

89 Aus dem Nordischen Krieg zwischen Karl XII. von Schweden und den verbündeten Russen, Dänen und Sachsen. Karl XII. von Schweden stürmte im ärgsten Schneegestöber die russischen Schanzen und nahm die Festung Narva 30. November 1700. Kgl. Graphische Sammlung, München

40. Reitergefecht von Carl August Großmann, Zeichner und Kupferstecher zu Augsburg (1741—1798).

Der
Vor dem Kayſerlichen Adler bey Cornia und Meadia wie auch Orſova flüchtige und beſiegte
Türcken-Schwarm.
In Kupffer vorgeſtellt und in Kürtze beſchrieben.

41. Episode aus dem Krieg zwischen Österreicher und Türken 1716. Kgl. Graphische Sammlung, München.

42. Episode aus der Schlacht bei Kesselsdorf 15. September 1745. Zeichnung von Adolf Menzel zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen. Der Künstler selbst erläutert die Darstellung:

Erstürmung der Felsabhänge. Vor diesen zog sich eine Schlucht hin, der sogenannte Zschonengrund. Prinz Moritz von Dessau, der Sohn Leopolds, mit seiner Heeresabteilung hier angekommen, sprang zuerst hinab in die Schlucht und zeigte dadurch den Seinigen die Möglichkeit des Durchkommens. Zwei Musketiere trugen ihn auf ihren Schultern durch den Morast. Nach den genauen Angaben des Schlachtberichtes.

43. Infanteriekolonne auf dem Marsche. Holzschnitt von Adolf Menzel zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen.

44. Aus dem Siebenjährigen Krieg. Kupferstich. Kgl. Graphische Sammlung, München.

Am 6. Mai 1757 hatte Friedrich II. von Preußen den Prinzen Karl von Lothringen in der Schlacht bei Prag besiegt, mußte aber die darauffolgende Belagerung der Stadt infolge der am 18. Juni verlorenen Schlacht bei Kolin aufgeben. Die Erbeutung des von den Preußen zurückgelassenen Lagers war also keine Heldentat.

15. Aus dem Siebenjährigen Krieg. Kupferstich. Kgl. Graphische Sammlung, München.

General Laudon nimmt am 30. Juni 1758 in den Dörfern vom Domstadtl bei Olmütz einen Wagenzug der Preußen weg, wobei es zum [illegible]
der Kavallerie kämpft durchweg mit der blanken Waffe (vgl. S. 19 Abb. 7).

46. Albrecht Adam 1786—1862, Schlacht bei Zorndorf 25. August 1758.

Sieg Friedrichs des Großen über die Russen unter General Fermor. Das Bild scheint die zweite große Attacke (61 Schwadronen, 8000 Mann) von Seydlitz vorzustellen, die die Entscheidung herbeiführte. Rechts Friedrich mit seinem Stab.

47. Schlacht bei Hochkirch, 14 Oktober 1758. Kgl. Graphische Sammlung, München.

Der österreichische General Daun überfiel um 5 Uhr morgens das preußische Lager (das jetzt [illegible] ist) und erfocht durch seine doppelte Übermacht einen Sieg, der den Preußen 9000 Mann, 101 Kanonen, 30 Fahnen und sämtliche Trains kostete. Trotzdem wagte er keinen weiteren Angriff auf die von Friedrich II. nur eine Stunde vom Schlachtfeld auf den Kreckwitzer Höhen eingenommene neue Stellung.

48. Schlacht bei Kunersdorf, 12. August 1759, in der Friedrich II. von den vereinigten Österreichern unter Laudon und Russen unter Saltykow geschlagen wurde. Kgl. Graphische Sammlung, München.

Die Darstellung ist ein reines Phantasiegemälde, ohne daß auch nur der Versuch gemacht wird, das Geschehen [illegible] der damaligen Fechtweise zum Ausdruck zu bringen.

49. Horace Vernet (1789—1836), Schlacht bei Valmy, 20. September 1792, zwischen Preußen unter Herzog von Braunschweig und Franzosen unter General Kellermann. Versailles, Musée National.

50. Carle Vernet (1756—1836), Schlacht bei Arcole, 15.—17. November 1796, in der Bonaparte den österreichischen General Alvinzcy schlug.

Das Bild stellt die Erstürmung einer Brücke über die Alpone durch Bonaparte vor.

51 Carle Vernet (1758–1836), Napoleons Übergang über den St. Bernhard, 18. 21. Mai 1800. Aus: Tableaux historiques des campagnes d'Italie, depuis l'an IV jusqu'à la bataille de Marengo, Paris 1806, ebenso die Abb. 50 und 52.

52. Carle Vernet (1756–1836), Bonapartes Sieg bei Marengo, 14. Juni 1800.

Das Bild zeigt deutlich die langen Linien der Infanterie, die „Lineartaktik“ (vgl. S. 20 Abs. 2). In der Mitte gegenseitige Kavallerieattacken.

53 Antoine Jean Baron de Gros (1771–1835). Napoleon in der Schlacht bei Preußisch-Eylau [illegible] den verbündeten Preußen und Russen, 7. und 8. Februar 1807. Louvre, Paris.

54. An den Mauern von Smolensk den 18. August 1812 Nachts 10 Uhr.

55. Die Brücke über die Kolotscha bei Borodino den 17. September 1812.
Zwei Lithographien aus: „Bilder aus meinem Portefeuille im Lauf des Feldzugs 1812 in Rußland“ von C. W. Faber du Faur.

56. Auf der großen Straße von Moskaisk nach Krymskoie am 18. September 1812.

57. Biwak bei Mikalewka den 7. November 1812.

Zwei Lithographien aus: „Bilder aus meinem Portefeuille im Lauf des Feldzugs 1812 in Russland" von C. W. Faber du Faur.

58. C. W. Faber du Faur, Übergang der Armee Napoleons über die Beresina den 28. November 1812.
Aus: „Bilder aus meinem Portefeuille im Laufe des Feldzugs 1812 in Rußland".

59. C. W. Faber du Faur, Zwischen Dorogobusch und Mikalewka den 7. November 1812. Aus: „Bilder aus meinem Portefeuille im Lauf des Feldzugs 1812 in Rußland".

60. Ansicht des äußeren Grimmaischen Tores in Leipzig, nach der Schlacht bei Leipzig am 16. und 18. Oktober 1813. Gleichzeitiger Leipziger Stich.

61. Franz und Eugen Adam (1815—1886 bezw. 1817—1880), Szene aus den Straßenkämpfen zu Mailand, März 1848. Aus: „Erinnerungen an die Feldzüge der K. K. österr. Armee in Italien 1848 49".

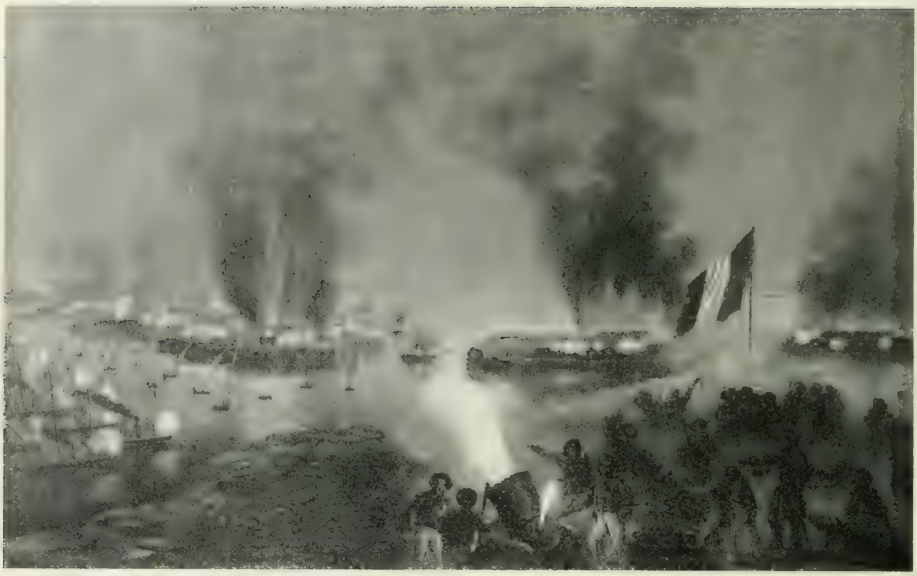
Nach dem Ausbruch der Revolution in Wien empörten sich die Lombardei und Venetien gegen Österreich, worauf sich die österreichische Armee hinter den Mincio zurückzog. Nach den Siegen Radetzkys bei Cortatone, Vicenza und Custozza wurde König Karl Albert von Piemont zur Räumung der Lombardei und zum Waffenstillstand gezwungen. Pius IX., der sich zu Anfang des Kriegs der nationalen Sache geneigt zeigte, war damals sehr populär, worauf die Inschrift rechts hindeutet.

62. Franz und Eugen Adam (1815–1886 bezw. 1817–1880), Der Sturm auf die Rotonde bei Vicenza durch das Regiment Prohaska 1848, 10. Juni (vgl. Erläuterungen zum vorigen Bilde). Aus: „Erinnerungen an die Feldzüge der K. K. österr. Armee in Italien 1848/49".

63. Albrecht Adam (1786–1862), Schlacht bei Custozza, 25. August 1848.
Sieg der Österreicher unter Radetzky über König Karl Albrecht von Piemont, wodurch die Lombardei an Österreich fiel.

64. Albrecht Adam (1786–1862), Erstürmung der Düppeler Schanzen, 13. April 1848, durch die aus Bayern und [illegible]

Wie aus den mit peinlichster Genauigkeit wiedergegebenen Uniformen ersichtlich ist, sind die [illegible]



65. Bombardement der russischen Festung Sweaborg, 10. und 11. August 1855, durch die englisch-französische Flotte. Aus: „Der Krimkrieg 1854-55".

66. Franz und Eugen Adam (1815—1886 bezw. 1817—1880), Kroatenvorposten vor Venedig. Aus: „Erinnerungen an die Feldzüge der K. K. österr. Armee in Italien 1848/49".

67. Gustave Doré (1833–1883). Einnahme von Sebastopol (8. September 1855), durch die vereinigten Armeen der Franzosen, Engländer, Türken und Sardinier. Aus „Der Krimkrieg 1854/56“

Das Bild zeigt die Erstürmung des Malakow, der Hauptbastion auf der Südseite der Festung, durch dessen Einnahme der [illegible] unter russischer Verteidigung unter General v. Todleben [illegible] wurde.

68. Einnahme von Palermo durch Garibaldi, 27. Mai 1860, wodurch Sizilien für die Bourbonen vorloren ging. Kgl. Graphische Sammlung, München.

Von hier aus breitete sich die Revolution rasch über das ganze Königreich Neapel aus, das sich durch Volksabstimmung vom 21. Oktober 1860 dem Königreich Italien anschloß.

69. Aus der Schlacht bei Königgrätz, 3. Juli 1866. Die österreichischen und sächsischen Batterien bei Problus. (Nach einer Zeichnung von A. Beck, Illustrierte Zeitung vom 13. Oktober 1866.)
Beispiel der Verwendung der Artillerie in größeren Massen.

70. Die Schlacht bei Königgrätz, 3. Juli 1866. Nach der Skizze eines Augenzeugen auf Holz gezeichnet von Chr. Sell.
(Illustrierte Zeitung vom 27. Oktober 1866.)
Das Bild läßt die Angriffsform der Infanterie, Kompagniekolonnen und dichte Schützenlinen erkennen.

71. Anton Romako (1834–1889), Admiral W. Frhr. v. Tegethoff in der Seeschlacht bei Lissa, 16. Juli 1866.

72. Aus der Seeschlacht bei Lissa, 16. Juli 1866: Das österreichische Admiralschiff „Ferdinand Max" rennt die italienische Panzerfregatte „Re d'Italia" in den Grund. (Zeit der Rammtaktik, vgl. S. 28 Abs. 3). Nach einer Zeichnung von A. Perko an Bord des österreichischen Kriegsdampfers „Stadium", (Illustrierte Zeitung vom 25. August 1866)

73. Kriegsschiffe des 15. und 16. Jahrhunderts. Sieg der Hansa über die französische Flotte vor der Maasmündung 1471. Aus: Hans von Petersen (geb. 1850) und R. Werner, Deutschlands Ruhmestage zur See.

74. „Meteor“ und „Bouvet“ vor der Reede von Havanna 1870. Aus: Deutschlands Ruhmestage zur See, s. oben.

Das Kanonenboot „Meteor“ griff den ihm weit überlegenen französischen Aviso „Bouvet“ auf hoher See an; dem letzteren gelang es, nachdem seine Maschine durch einen Schuß gefechtsunfähig geworden war, den Hafen von Havanna unter Segel zu erreichen, ehe ihn der „Meteor“ entern konnte. Es war die einzige Episode des Krieges 1870/71, bei der sich die deutsche Marine auszeichnen konnte.

78. Die Erstürmung der Anhöhe von Spichern bei Saarbrücken am 6. August 1870. Nach einer Zeichnung von O. Fikentscher. (Illustrierte Zeitung vom 15. Oktober 1870.)

Der festungsartige rote Berg und das Dorf Stiring-Wendel (links rückwärts zu suchen) boten die vorzüglichen Stützpunkte der französischen Stellung, welche die Preußen nach hartnäckigen, verlustreichen Stürmen nahmen. Die Form des Infanterieangriffes: Anlauf [illegible] Schützenlinie [illegible] ist deutlich zum Ausdruck gebracht.

76. Schlacht bei Metz am 18. August 1870: Sturm auf das Dorf Sainte Marie aux Chênes durch die Avantgarde der 1. preußischen Gardeinfanteriedivision. (Nach einer Skizze eines beteiligt gewesenen Offiziers, Illustrierte Zeitung vom 17. Oktober 1870.)

Das Bild ist ein kleiner Ausschnitt, der keinen Überblick über den außerordentlich verlustreichen Angriff auf die französische Stellung gibt.

77. Preußische gezogene Mörserbatterie No. 26 vor dem Fort Double Couronne bei Saint Denis während der Belagerung von Paris. (Nach einer Zeichnung von A. Beck, Illustrierte Zeitung 4. März 1871.)

78. Franz Adam (1816—1886), Sc

Um der hartbedrängten Division Liébert Luft zu machen unternimmt General Margueritte mit fünf leichten und zwei L
General Gallifet das Kommando. An dem auf kurze Entfernung abgegebenen Infanteriefeuer zerschellt der Angriff. Das ganze R
hinabgestürzt und kaum mehr als die Hi

cht bei Sedan 1. September 1870.

ier-Regimentern eine Attacke gegen die 43. Infanteriebrigade. Als Margueritte gleich anfangs schwer getroffen fällt, übernimmt ist mit toten und verwundeten Reitern bedeckt, viele sind in die Steinbrüche oder die steilen, von Absätzen durchzogenen Abhänge gelangt in den Schutz des Waldes zurück.

79. Th. Rocholl (geb. 1854), König Wilhelms Ritt um Sedan 1. September 1870. Nach „Aus Deutschlands Ruhmestagen 1870 71". F. Hanfstaengl, München.

80. Louis Braun (geb. 1836), Kronprinz Friedrich Wilhelm in der Schlacht bei Wörth 6. August 1870 (nach der Einnahme von Fröschweiler).

81. G. Bleibtreu (1828—1892), Friedrich Franz II., Großherzog von Mecklenburg-Schwerin in der Schlacht bei Loigny-Poupry 2. Dezember 1870. Beide Bilder nach: „Aus Deutschlands Ruhmestagen 1870/71". F. Hanfstaengel, München.

67 Alphonse-Marie de Neuville (1836–1885), Erinnerung an Champigny, 30. November 1870, Versailles, Musée National

83. Abfahrt eines Panzerzuges von Ladysmith während des Transvaal-Krieges 1899—1900.
(The Illustrated London News vom 9. Dezember 1899)

84. Wie unsere Truppen fechten: Vor dem letzten Sturm. Transvaalkrieg 1899—1900.
(The Illustrated London News vom 16. Dezember 1899.)
Die Zeichnung zeigt die Ausnützung auch der geringfügigsten vorhandenen Deckung im Gelände.

85. Aus der Schlacht von Belmont im Transvaalkrieg 1899—1900. (The Illustrated London News vom 20. Januar 1900.)

86. Hereroaufstand in Südwestafrika 1904—1907. Maschinengewehr im Dornbusch. Nach der Aufnahme eines Feldzugteilnehmers.

87 Das Ende des russischen Admirals Makaroff im russisch-japanischen Krieg am 8. März 1904 vor Port Arthur. Nach einem japanischen Farbenholzschnitt.
Der Untergang des Kriegsschiffes Petropawlowsk wurde durch eine japanische Mine herbeigeführt.

KRIEGSBILDER IN KUNST UND DICHTUNG

Von

Wilhelm Michel

Allgemein menschlich ist die Freude an den Waffen. Denn sie sind ein Symbol der Wehrhaftigkeit des Mannes, und Wehrhaftigkeit irgend welcher Art hebt den Menschen erst auf die volle Höhe seines Wertes und seiner Selbstschätzung.

Zugleich ist Wehrhaftigkeit auf das Engste verbunden mit den großen entflammenden Vorstellungen von Volksgemeinschaft und mütterlicher Erde. Dies mögen nicht die letzten, höchsten Ideen sein, deren menschliche Fassungskraft fähig ist, aber mit allem, was Tat, Tüchtigkeit und Begrenzung ist, stehen sie in uralter Beziehung. Man ist, willens oder nicht, bedingt durch sein Volk, man wird begrenzt und gefördert durch die Kräfte, die sein Leben gestalten. Wie weit sich auch der Einzelne von der Norm entfernt glauben mag, in einigen entscheidenden Angelegenheiten, die seine Stellung zu grundlegenden Fragen der Menschheit betreffen, wird er sich früher oder später Schulter an Schulter mit Genossen seines Stammes sehen.

In den grimmigen, erstarrten Geberden, die die Kriegswerkzeuge selbst dann noch an sich tragen, wenn sie als tote Trophäen zur Augenweide aufgebaut sind, lebt ein Hauch der großen stürmischen Gedanken des Vaterlandes, die alles nationale Bemühen befeuern und die dunklen Schlachthaufen über das leere Blachfeld des Angriffes hinüber in den Tod wirbeln.

So werden die Waffen zum Sinnbild der höchsten menschlichen Leistung, der Überwindung der Lebenssucht im Dienste überindividueller Werte und Gedanken.

Die Freude an den Waffen ist daher nicht das Schlechteste, was sich die heutige Menschheit von ihren dunkelsten Anfängen her bewahrt hat. Vielleicht werden sie im Laufe der Zeiten, durch unblutigere Gestaltung des Völkerringens, ihren Symbolwert verlieren. Nie aber, solange die Erde steht, wird das, was sie andeuten, seine Schätzung einbüßen: die Wehrhaftigkeit und die kämpferische Selbständigkeit des Menschen.

Der Krieg — in diesem entscheidenden Punkte möchte ich nicht mißverstanden werden — ist als Mord von Volk gegen Volk zweifellos etwas Entsetzliches und eine Beleidigung der Menschheit.

Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß im Kriege, wie im Mord, wie in den zerstörenden Lebensäußerungen des Elementes, wie in allem Negativen, hohe ästhetische Werte liegen. Der Krieg ist das wahre Pandämonium der Leidenschaften und bringt alle Regungen des Gemütes, die bestialischen wie die göttlich-guten, zur lebhaftesten Äußerung. Dichter und Künstler finden in ihm Bild um Bild, Unzähligen

um Entzücken. Denn dem Regellosen, Wilden und Bewegten ist die Kunst Freund von Anfang an. Ihr ist selbst aller Jammer des Schlachtfeldes Stoff und willkommene Beute. Das Blut schreckt sie nicht ab, das geschwungene Schwert wie der zur Abwehr erhobene Schild sind ihr gleichermaßen von Wert und Bedeutung. Göttlich oder teuflisch, in jedem Falle groß und übermenschlich muß man jenen Gedanken des Homer nennen, daß die Götter den Menschen nur deshalb Verderben senden, damit auch die späteren Geschlechter Stoff zum Gesange hätten:

ἐπεκλώσαντο δ' ὀλέθρον
ἀνθρώποις, ἵνα ἦσι καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδή.

Dies ist nicht christlich gedacht, aber es liegt Weltgefühl, Zusammenhangsgefühl darin. Verderben bleibt Verderben, Jammer bleibt Jammer, aber unzweifelhaft und wirklich ist auch der ästhetische Gewinn, den das Negative liefert. Beides hat nichts miteinander zu tun. So ist auch in dieser Sammlung von Kriegsgemälden nicht eine Verherrlichung des Krieges zu finden. Ist es auch Tatsache, daß die überwiegende Mehrzahl der Schlachtenmaler den Krieg mit allen seinen Äußerungsformen geradezu geliebt hat, so ist diese Liebe mit dem Interesse an den ästhetischen Reizen des Völkermordes nicht notwendig verbunden. Diese Verbindung kommt in einfachen Gemütern wohl leicht zustande, da der Mensch eben doch eine Einheit ist und dem, was sein künstlerisches Empfinden anregt, nicht gerne sein Herz versagt. Die neuere Zeit hat die Menschen gerade dem Probleme des Krieges gegenüber stark differenziert, dergestalt, daß eine auf Ausschaltung des Völkermordes abzielende Entwickelung nicht zu verkennen ist. Dies nur zur Kennzeichnung meines Standpunktes. Das Problem des Krieges selbst gehört nicht hierher.

Die ästhetischen Momente des Krieges liegen zweifellos schon im Strategischen, im Zusammenarbeiten der großen Heeresgliederungen. Allein sie sind da nicht durch unmittelbare Anschauung faßbar und müssen hier deswegen ganz in den Hintergrund treten. Für uns kommen ausschließlich die ästhetischen Erregungen in Betracht, die sich aus der einzelnen Schlacht ergeben. Zu einem Teile betrifft dies die taktischen Handlungen vorbereitender und konstitutiver Art, also etwa die Entwickelung der Marschkolonnen zum Gefecht, das Vordringen der Schützenlinien. Wesentlich ergiebiger in ästhetischer Hinsicht sind naturgemäß diejenigen Handlungen, die der Erreichung des Gefechtszweckes unmittelbar und anschaulich dienen: das Anlaufen zum Sturm, Straßenkampf, das Ringen von Mann gegen Mann, das Aufeinanderprallen großer Reitermassen, die Verteidigung einzelner Örtlichkeiten, drohende, ausdrucksvolle Gruppierungen wie das Karree älterer Ordnung, die dicht gehäufte Schützenkette, stark besetzte Stellungen, und weiterhin alles Episodische und Anekdotische, woran besonders die Schlachten früherer Zeit reich gewesen sind. Die Fülle an Bewegung, an Leidenschaft, an sinnvollem Handeln großer Massen, die sich hier zusammendrängt, liefert kein anderes menschliches Tun in diesem Maße. Das Höchste, das es gibt, das Leben wird bedroht und verteidigt. Deshalb ist alles Handeln hemmungslos und geschieht mit dem Einsatz des Äußersten an Kraft. Zu dem Kampfe um fremden Tod und eigenes Leben gesellen sich die Massenerregungen mit ihrem alle Bewegung steigernden Wahnwitz. Die tausendfache Wiederholung derselben Geste bildet eine verstärkendes Element im Eindruck. All das dient dazu, das Bild des Schlachtgetümmels zu füllen, zu steigern, so daß es zur formenreichsten Äußerung menschlicher Leiblichkeit wird.

Bei der Vorliebe der Künstler für den Krieg ist weiter in Betracht zu ziehen die ungeheure, einzigartige Bedeutung, die die blutigen Begegnungen der Völker besonders in den alten Zeiten für die politische und kulturelle Entwickelung jedes Gemeinwesens besitzen. Die Geschichte der älteren Zeiten ist eine Geschichte ihrer

Kriege. Nicht nur philosophisch, sondern auch historisch gilt der Satz des griechischen Denkers, daß der Krieg der Vater aller Dinge ist. So ist es zu erklären, daß die Darstellung kriegerischer Gegenstände fast so alt ist wie die monumentale Darstellungskunst überhaupt. Nachdem sie erst Ideale der Verehrung geschaffen hatte, begann sie den Menschen zu bilden, und zwar sogleich in seiner schrecklichsten und wildesten Handlung, im Zerstören fremden und eigenen Lebens.

Die Reliefs der Assyrer und Ägypter (Abb. 1) zeigen den Triumph der Herrscher über flüchtende Feinde. Sie stellen Gefangenentransporte dar, schildern gerne die Erstürmung bewehrter Städte mit Leitern, Haken, Sturmwurf und bringen gern Darstellungen der Martern, mit denen die Kriegsgefangenen vom Leben zum Tode gebracht wurden.

Zu denselben Zeiten dröhnen die frühesten Literaturdenkmale der Menschheit, die älteren Schriften der Bibel, vom Lärme der Waffen. Freilich ist hier von detaillierten Schlachtenschilderungen noch nicht die Rede. Wir hören nur hier und da von taktischen Anordnungen der Führer und erkennen Spuren einer primitiven Kriegskunst: Ordnung beim Anlauf, Teilung der Schlachthaufen, Hinterhalte, Reserven und Aufnahmestellungen; im übrigen wird aber nur die Zahl der Kämpfenden und der Erfolg der Begegnung berichtet.

Die ersten künstlerischen Schlachtenschilderungen bietet Homer. Da ist Glanz und Farbe, bewußte Herausarbeitung der erregenden Momente und ein entsetzlicher, grauenvoller Naturalismus. Freilich faßt die Schilderung nur sehr selten den Ansturm der Massen ins Auge und kommt nur hier und da zu Darstellungen des eigentlichen unpersönlichen Schlachtgetümmels. Alles löst sich in Einzelkämpfe auf, die Feldschlacht besteht aus gehäuften Waffengängen der beiderseitigen Helden. Allein nie wieder begegnet man in Kriegsschilderungen solcher Kraft der Worte wie bei Homer. Der Ansturm des Achilles auf den erbebenden Hektor ist mit Versen gegeben, die heute noch panischen Schrecken aushauchen. Schnaubende Mordgier hat nie wieder diese dunkle Gewalt des Ausdruckes gefunden wie bei dem Sänger der Ilias. Nicht nur die sausende, weithinschattende Lanze wird gemalt, sondern auch die Weiße und Weichheit des Fleisches, in das sie sich einbohrt, das dunkle schwärzliche Sprudeln des Blutes, die Verkrümmungen und Zuckungen des sterbenden Körpers, das Brüllen der Getroffenen. In der Schilderung der Wunden herrscht der stärkste Naturalismus. Eindrücke, wie sie die Erzählungen von der Tötung des Patroklos, des Hektor hervorrufen, werden nie wieder vergessen. Wenn Helden wie Ajax, Diomedes, Achilles, Idomeneus in die Schlacht stürzen, werden sie wie Besessene, wie Amoklaufer geschildert; Schrecken fliegt vor ihnen her, Tod ist im Blitzen ihrer Waffen, Grauen und Entsetzen lassen sie hinter sich. Nur die besondere Eindrucksfähigkeit des Naturmenschen in Verbindung mit früh entwickelter Sprachkunst vermochte solche Schilderungen hervorzubringen, in denen die bloßen Worte an sich vor Grauen zu starren scheinen.

Das erste Schlachtengemälde, von dem erzählt wird, — ich folge den Angaben von Henri Houssaye — stammt aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. Es war eine Schlacht der Magnesier, gemalt von Bularkes, dem dafür der König Kandaules sein Gewicht in Gold bezahlte. Auch von den griechischen Malern der besten Zeit wissen wir, daß sie mehr als einmal die Kämpfe ihres Volkes zum Gegenstande ihrer Darstellungen gemacht haben. Aber alle diese Gemälde und Fresken, die Werke des Panainos und Polygnot, sind in dem großen Schiffbruche der antiken Malerei untergegangen. Die Schilderungen, die Plinius und Pausanias von ihnen geben, sind so verworren, daß sie keine klare Einsicht in die antike Schlachtendarstellung liefern.

Mehr Anhaltspunkte gibt das große Mosaikgemälde der Schlacht von Issus (Abb. 4). Darius, auf seinem Wagen stehend, umgeben von vornehmen Persern, die mit gesenkten Speeren den feindlichen Ansturm erwarten, hält die rechte Seite der Komposition. Vor dem königlichen Wagen wälzen sich mitten in einem Knäuel ein Pferd und sein Reiter, beide vom selben Pfeile durchbohrt, am Boden. Auf der linken Seite führt Alexander mit prachtvoller Bewegung, ohne Helm, das Schwert in der Hand, den Angriff einer erlesenen Schar von Genossen an. Sein Pferd bäumt sich auf, an den Nüstern durch einen Speerstoß verwundet, aber man fühlt, daß nichts den Anprall der Makedonier aufhalten wird. Der Widerstand der Perser ist vergebens. Ihrer wartet nur der Tod, kein Sieg. Bewunderungswürdig ist, abgesehen von dem Ausdruck der Bewegungen, die Einfachheit und Klarheit der Komposition. Houssaye sagt davon: „Man sieht den momentanen Stand der Handlung, man fühlt das Vorausgegangene, man ahnt die Lösung. Auch wenn Perser und Griechen dieselben Rüstungen trügen, könnte man sie an ihrer taktischen Situation ohne weiteres unterscheiden."

Wieviel Anregung schließlich die griechische Plastik dem Kriege verdankt, ist allgemein bekannt. Freilich kann es sich bei diesen Friesen und Giebelgruppen nie um Darstellung von Örtlichkeiten oder bestimmten Schlachtmomenten handeln, überhaupt nicht um Charakterisierung all der Einzelheiten, die das Bild einer bestimmten Schlacht gestalten (Abb. 5, 6, 7). Sie stellen nichts dar als den einfachen begrenzten Kanon der Bewegungen, die von jeher bis an das Ende der Tage das Töten und Sterben begleiten. Nur das Typische, das Ewige in der Gebärde des Siegers und des Besiegten, das einfach Menschliche des Bedrohens und des Sterbens ist festgehalten. Diese Bildwerke zeigen nur, wie seit ewigen Zeiten der Speer zum Todesstoß erhoben wird, wie das Streitroß unter der Verkürzung des Zügels den Nacken wölbt, wie mit charakteristischer Gebärde der am Boden liegende Verwundete den beschildeten oder nackten Arm zur Abwehr erhebt. Alles ist idealistische Steigerung, alles ist dem Momente weit entrückt, nirgends ragt die konkrete Wirklichkeit in die Gestaltung hinein. Nicht Schlachten, sondern die Schlacht ist es, was sie zur Anschauung bringen.

Die Schlachtenberichte der Historiker, die es nur auf Mitteilung des Sachlichen abgesehen haben, gehören nicht hierher. Denn es soll hier nur ein Begriff davon gegeben werden, wie sich Krieg und Kriegskunst in mehr oder minder künstlerischen Darstellungen gespiegelt haben. Die Abgrenzung ist freilich nicht immer leicht. Es gibt innerhalb historischer Darstellungen glänzende Schlachtenschilderungen, die durchaus mit künstlerischem Können und eindrucksvollster Herausarbeitung des ästhetisch Reizvollen geschrieben sind. Ich erinnere an die klassischen, farbenreichen Darstellungen von Archenholtz, an die großartige Schlacht bei Lützen von Schiller, an einzelne Monographien von Generalstabsoffizieren, die bei genauester Bearbeitung des sachlichen Materials doch den stärksten Eindruck von den erregenden Momenten der Blutarbeit liefern. Eine Darstellung wie die der Schlacht bei Beaune-la-Rolande von Fritz Hoenig wird man nur mit lebhaftem künstlerischem Genusse lesen, weil die übersichtliche Anhäufung aller Details samt Befehlserteilung die Einfühlung in die Situation für jeden Augenblick der Schlacht ungemein erleichtert.

Es geht deshalb wohl auch an, hier mit einem Worte der taktischen Darstellungen in Xenophons Anabasis zu gedenken. Sie sind von packender Anschaulichkeit und haben heute, nach mehr als zweitausend Jahren, noch nichts von ihrer Frische eingebüßt. Die taktischen Maßnahmen in den zahlreichen Gefechten gegen die wilden Bergvölker Kleinasiens zeugen von beträchtlicher Vervollkommnung der Kriegskunst, der soldatische Geist der Griechen kommt plastisch zur Anschauung. Unvergeßliche

Bilder entrollt die Schilderung der Schlacht bei Kunaxa. In unabsehbaren Massen taucht greifbar deutlich das Heer des Großkönigs auf, nach Völkerschaften geordnet, mit krausem Waffenwerk behängt, in die Schlacht geführt von den Führern, barbarisch und grob in sinnlos tiefen Massen aufgestellt, nur tote Wucht ohne einen einzigen aktiven, entflammenden Gedanken, die richtige asiatische Despotenarmee. Ihnen gegenüber das Heer des Cyrus, des glänzendsten Fürsten des alten Asiens, den man sich mit seiner Klugheit, seiner Überlegenheit, seiner weltmännischen Art, seinem [illegible] mut- und temperamentvollen Wesen ganz gut als einen Heerführer des 18. Jahrhunderts denken könnte. Die Schlacht löst sich sofort in eine Reihe von Einzelkämpfen auf. Cyrus dringt heftig auf das feindliche Zentrum ein, in dessen Mitte, als furchtbebendes Feldzeichen, die legendäre Gestalt des Großkönigs auf prunkvollem Wagen thront. Der kühne Prinz hält sich nicht; mit dem Ruf „Ich sehe ihn!" sprengt er auf den Tyrannen ein. Ein Wurfspieß, der ihn unterm Auge trifft, wirft ihn tot vom Pferde. Dieser eine glückliche Speerwurf entscheidet nach asiatischer Sitte die ganze Schlacht. Alles wendet sich zur Flucht. Mühelos verbreiten sich die Horden des Großkönigs über das Schlachtfeld. Indessen geben andere Völker des Großkönigs, die den am Flügel aufgestellten Griechen gegenüberstehen, noch schlagendere Proben asiatischer Weichheit. Die Griechen, in langer Linie aufgestellt, setzen sich unter dem Gesange des Päan in Marsch. Unebenheiten des Bodens verursachen Ausbiegungen der Linie; einige ihrer Teile geraten, um die Fühlung nicht zu verlieren, ins Laufen. Sie reißen allmählich die ganze Linie mit, die so in vollem Rennen und gleichwohl geordnet auf die feindlichen Schlachtreihen losstürzt. Und nun geschieht, was für die Zeiten der Volksheere unfaßbar ist: die mehrfach überlegene Übermacht des feindlichen Flügels wendet sich ohne Pfeilschuß und Schwertstreich zu panischer Flucht, ohne Besinnen, ohne den mindesten Gedanken an Widerstand. Von den zehntausend Griechen wird kein einziger getötet; nur einer, der mit Namen genannt wird, empfängt von einem Pfeil eine leichte Wunde. Die Griechen verfolgen den Feind lange Zeit, und das Endergebnis der Schlacht ist das, daß die Griechen und der Großkönig, beide siegreich einander im Rücken stehen. Es gibt wohl keine andere Schlachtschilderung der Antike, die ein so klares Bild einer merkwürdigen taktischen Situation liefert. Selbst Livius, Sallust und Cäsar gehen nicht so ins einzelne.

Die Kunst der späten Antike und des frühen Mittelalters bietet sonst an Schlachtendarstellungen nicht viel. Einige Reliefs sind erhalten, für welche ungefähr dasselbe gilt, wie für die plastischen Schlachtendarstellungen der älteren Zeit. Byzanz und das frühe Mittelalter aber sind zunächst völlig von religiösen Gegenständen in Anspruch genommen. Wohl aber enthalten die Heldenlieder der großen germanischen Sagenkreise (die Rabenschlacht, das Nibelungenlied, Gudrun, die Epen von Dietrich von Bern) die überlebensgroßen Bilder sagenhafter Recken und ihrer Kämpfe. Das Heldenlied ist naturgemäß, da die Tüchtigkeit des Einzelnen in dieser Zeit noch alles bedeutet, nur an den Taten der einzelnen Helden interessiert. Ähnlich wie bei Homer lösen sich seine Schlachten in eine Reihe von Zweikämpfen auf. Für eine spätere Zeit sind ferner erwähnenswert die Schlachtenschilderungen aus Tausendundeine Nacht. Durch eine ganze Anzahl dieser Erzählungen weht der waffenfrohe Geist der Kreuzzüge und des mittelalterlichen Rittertums. Die Schilderungen der Schlachten werden vielfach stereotyp wiederholt, besonders die eine, in der ständig der Satz wiederkehrt: „Das Blut floß in Strömen und malte kunstvolle Muster auf den Erdboden." Das ist dichterische Typisierung des Schlachtenbildes, und sie gibt von dem blutigen Gewühl des Schlachtfeldes, von seiner Wut und seinem Grauen einen orientalisch prächtigen Eindruck.

88. Leonardo da Vinci (1452–1519), Reiterkampf aus der Schlacht bei Anghiari. Louvre, Paris.

89. Michelangelo Buonarotti (1474–1563). Entwurf zum Karton der Belagerung von Pisa. Nach dem Stich von Marc Anton.

Aber weder die Malerei noch die Schriftkunst sind in dieser Zeit hinlänglich entwickelt, um das zu liefern, was wir heute unter einer künstlerischen Schlachtendarstellung verstehen. Die wichtigen psychologischen Momente weiß das Wort noch nicht zu fassen. Die Einzelheiten einer konkreten Schlacht erscheinen zu geringfügig, um das Unternehmen ihrer künstlerischen Verarbeitung zu rechtfertigen. Alles erhebt sich noch ins Sagenhafte, ins Überlebensgroße; das Interesse am Einzelnen und Wirklichen ist auch in der Kunst noch nicht erwacht. Die Historiker schildern einzelne Schlachten getreu, die Künstler aber typisieren sie. Kommen die seelischen Erregungen der Schlacht zum Worte, so fehlt die Treue des Details oder wenigstens der taktischen Situation. Daß man das Bild einer Schlacht im selben Sinne als eine kunstfähige Wirklichkeit nähme wie etwa einen zu porträtierenden Kopf, dafür bietet die ganze alte Zeit, abgesehen von dem nur mittelbar künstlerisch wirkenden Berichte des Xenophon, kein einziges bekanntes Beispiel.

Die große Epoche der Schlachtenmalerei bricht mit der Renaissance an.

Zweierlei Umstände haben die Darstellung des Krieges in dieser Zeit begünstigt: die Entwicklung des künstlerischen Darstellungsvermögens überhaupt im Zusammenhange mit der Verweltlichung der Kunst und die allmähliche Herausbildung der modernen Formen des Krieges, fußend auf der Einführung der großen Soldtruppen, auf der Entwickelung des Waffenwesens, die der Masse eine entscheidende Bedeutung verlieh, und auf der damit zusammenhängenden Entstehung einer neuen Taktik.

Der erstere Umstand, die Befreiung der Kunst aus dem Dienste der Kirche und der beispiellose Zuwachs an Darstellungsmitteln, ist hier wohl der wichtigste.

Ein Kuriosum: Die beiden berühmtesten Schlachtenbilder der Renaissance sind frühe verloren gegangen, nämlich jene Kartons, die Michelangelo und Lionardo im Wettbewerb für die Florentiner Republik gezeichnet haben, und die von den Zeitgenossen so bewundert wurden, so daß Raffael eigens die Reise von Rom nach Florenz unternahm, um sie zu sehen und zu kopieren. Immerhin geben die Beschreibungen von Vasari, von Cellini, von Lionardo selbst einige Aufschlüsse über Auffassung und Komposition. Lionardo hatte die Schlacht bei Anghiari, Michelangelo die Belagerung von Pisa zu malen. Deutlich läßt sich erkennen, daß beide nicht Schlachten gaben, die nach Örtlichkeit, Gewand und Gefechtslage individualisiert waren. Sie lieferten vielmehr, ähnlich wie die Künstler der Antike, Steigerungen und Typisierungen. Den ewigen, idealen Charakter der Schlacht arbeiteten sie an der Hand der gewählten Wirklichkeiten heraus. Lionardo hatte wohl anfangs daran gedacht, die Schlacht bei Anghiari in allen ihren Episoden darzustellen. Er hatte an der Hand der geschriebenen und mündlichen Berichte genaue Studien gemacht und für sich selbst ein klares Bild der Wechselfälle dieses Kampfes gewonnen: der Beginn der Aktion, die dreimal verlorene und wiedergewonnene Brücke, das Auffahren der Geschütze auf die beherrschende Höhe gegen Ende des Tages und die Entscheidung, herbeigeführt durch ebendiese Artillerie, die in die dichtgedrängten Schlachthaufen Guidos von Astorre Tod und Verwirrung warf. Wie ein Historiker hatte Lionardo das alles studiert, aber als er an die Ausführung ging, drängte der Künstler in ihm den Historiker zurück, und die ganze Schlacht reduzierte sich auf ein malerisches Gewirre von Reitern, die um eine Fahne kämpfen (Abb. 88).

Für Michelangelos Auffassung wurde wohl entscheidend das Bedürfnis, seine bewunderungswürdige Kenntnis des nackten menschlichen Körpers gebührend hervortreten zu lassen. Er wählte daher für seine Darstellung einen Augenblick, da die Soldaten, im Arno badend, plötzlich alarmiert werden und in voller Hast nach ihren Waffen stürzen (Abb. 89). Der Gedanke war glänzend, die Figuren, nach den

Berichten der Augenzeugen, bewunderungswürdig in Form und Bewegung. Aber was Michelangelo gemalt hatte, war nicht die Belagerung von Pisa. Henri Houssaye sagt davon: „In Michelangelos Auffassung der Belagerung von Pisa lag sicherlich Größe. Aber sie gab auch den Grundgedanken der ganzen Darstellung preis, den Zweck des Wettbewerbes, der auf die Verherrlichung eines Glanzpunktes der Florentiner Geschichte abzielte. Diese Krieger, die ganz nackt aus dem Wasser sprangen, hätten ebensogut Griechen sein können, die die Trojaner am Skamander überraschten, oder Karthager, von den Römern am Trasimener See, oder Kreuzfahrer, von den Sarazenen am Jordan überfallen."

Raffael, der glühendste Bewunderer dieser beiden Kartons, hat jedenfalls, als er später die Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius zu malen unternahm, andere Prinzipien verfolgt. In der künstlerischen Auffassung verrät sich deutlich der Einfluß antiker Reliefs, in der sachlichen Auffassung herrscht das Bestreben, das wesentliche Ergebnis dieses Schlachttages, den Sieg Konstantins, die Niederlage des Maxentius, klar in die Augen springen zu lassen. Die Komposition des Bildes ist ähnlich wie bei dem Mosaikgemälde der Schlacht von Arbela: Im Vordergrunde der Angriff Konstantins an der Spitze seiner Reiter, deren Pferde über ein Gewühl von Toten und Verwundeten hinwegsetzen. Einige feindliche Fußsoldaten fallen die Leibwache des Kaisers wütend an, hängen sich an die Zügel der Pferde, schlagen und stoßen mit Schwertern und Spießen darein. Zur Rechten, im Tiber, kämpfen Maxentius und sein Pferd in toller Verwirrung gegen die Wogen des Stromes und der sinnlosen Flucht. Rings um die Besiegten suchen Reiter in verzweifeltem Bemühen das entgegengesetzte Ufer zu gewinnen. Der Fluß treibt voller Leichen. Im Hintergrunde stürmt inmitten eines schrecklichen Getümmels eine Reiterschar auf die Tiberbrücke los, alles niedersäbelnd, was sich ihr in den Weg stellt. Das Typische der Schlacht, ihr Schrecken, der Kampf von Mann gegen Mann, Sterbende, von den Hufen der Rosse zertreten, fehlt dieser Darstellung nicht. Zugleich aber trägt sie auch der Wirklichkeit so viel Rechnung als möglich.

Dennoch bleibt die typisierende Auffassung im Schlachtengemälde für die italienischen Maler noch für lange Zeit die herrschende. Das ungeheure Temperament einer kraftvollen und prahlerisch-großartigen Zeit lebt sich aus in kriegerischen, waffenstarrenden Häufungen menschlicher Leiblichkeit. Die historische Realität wird sorglos vernachlässigt, wenn nur den rein künstlerischen Ansprüchen durch Schwung der Geberde, durch Glanz der Komposition und Kraft der Malerei genügt ist. Piero della Francesca, Vasari, Marto Fiore, Andrea Vicentino, Palma, Bassano, Paolo Ucello (Abb. 15), Marco Vecellio und alle Venezianer haben Schlachtenbilder hinterlassen, Darstellungen von Feldschlachten, Erstürmungen, Siegen und Niederlagen, sei es in Gemälden, sei es in Fresken, wie sie sich im Dogenpalast zu Venedig oder in der Signoria zu Florenz befinden. Aber alle diese Darstellungen legen wenig Wert darauf, zu zeigen, welche Stadt da belagert wird, welche Truppen kämpfen, wer die Sieger und wer die Fliehenden sind. Man sieht nur prachtvoll bewegte Menschenmassen, grandiose Verwirrung des Schlachtgetümmels, starrende Lanzenwälder, hochaufgebäumte Pferdeleiber, wütende Umschlingungen Sterbender und Toter, gezückte Schwerter und wild flatternde Fahnen. Von erstaunlicher Kraft sind insbesondere die neuerdings in der Münchener Pinakothek befindlichen Schlachtengemälde Tintorettos: tiefe Finsternis des Schlachtfeldes, darauf apokalyptische Reiter auf geisterhaften Gäulen, die sich anscheinend ziellos wütend auf der Walstatt tummeln und mehr durch gespenstischen Schrecken als durch die Schärfe des Schwertes zu töten scheinen.

Sehr deutsch in ihrer Akribie, in ihrer Häufung liebevollsten Details mutet

daneben Albrecht Altdorfers Alexanderschlacht an. Karl Voll widmet dem Bilde, einer der Zierden der Münchener Pinakothek, folgende Worte:

„Ein geradezu unerschöpflich reiches Bild ist die Alexanderschlacht, von der Napoleon gesagt haben soll, daß sie das beste Schlachtenbild sei. Für den ersten Blick ist das Ganze ein unübersehbares Gewirre; aber bei näherem Studium löst sich das alles in ein sinnvoll erdachtes und mit großer malerischer Delikatesse, auch mit schier unglaublicher Geduld gemaltes Märchenbild auf, in dem eine Menge interessanter Episoden erzählt werden. Die feinste darunter mag die erschreckte, eilige Flucht vom Harem des persischen Königs sein. Aber es ist nicht die Erzählung und nicht die Akribie der Behandlung, die den Hauptvorzug des Bildes ausmachen, sondern die äußerst geschmackvolle Behandlung der Farbe. Die Szene ist so gedacht, daß die Schlacht beim strahlenden Sonnenaufgang beginnt und beim dämmernden Mondschein endet. Wie ein erhabener Psalm mutet es uns an, wenn bei der donnernden Wucht der leuchtend hervorbrechenden Sonne die ganze Gegend in das reiche Licht des jungen Tages getaucht wird. Langsam wird dann diese glanzvolle Partie hinübergeführt in das lieblich versinkende Blau der Abendstimmung. Das Problem, daß Sonne und Mond über derselben Gegend walten, ist schon der mittelalterlichen Kunst geläufig gewesen; aber die Künstler dieser unmalerischen Zeit nahmen das Motiv gewissermaßen nur als Geschichtschreiber auf, um eben die Tageszeit zu registrieren. Altdorfer aber faßt den malerischen Kern, und das ist ein hervorragendes Verdienst. Bei der Alexanderschlacht sieht man auch deutlich, wie bedeutend Altdorfer als Maler der Luft war. Solche leicht am Himmel schwimmende Wolken hat damals kein anderer gemalt. Man vergleiche das Bild daraufhin mit der gegenüberhängenden Schlacht von Melchior Feselen, und man wird sehen, wie dieses flach, Altdorfers Alexanderschlacht aber tief, frei und luftig ist."

Um diese Zeit ersteht der Schlachtenschilderung ein mächtiges neues Hilfsmittel in den erstarkenden graphischen Techniken, im Holzschnitt und im Kupferstich. Sie äußern sogleich bei ihrem Auftreten die Haupttugenden der graphischen Künste: die Beweglichkeit, den illustrativen Trieb, die neugierige Beachtung und Verfolgung der Zeitläufte in ihren wichtigen Ereignissen und kulturellen Eigentümlichkeiten. Unermeßliches Anschauungsmaterial wäre verloren gegangen, hätte nicht die Graphik ihren Beruf, ideale künstlerische Berichterstattung zu liefern, sogleich klar erfaßt. Was sie der kulturgeschichtlichen Einsicht an Stoff liefert, ist schlechterdings unschätzbar. Sie leistet für die ganze ältere Zeit, vom 15. Jahrhundert angefangen, genau das, was für unsere Zeit die Photographie im Zusammenhange mit der Zeitung leistet. In der Schilderung des Krieges spielt die Graphik sofort bei ihrem Auftreten die Hauptrolle. Sie ersetzt die Kriegsberichte und die unmittelbare Anschauung. Sie liefert Schlachtenbilder, die zum Teil kartenmäßig genau, zum Teil liedmäßig begeistert und gesteigert sind. Selbstverständlich weisen diese zahllosen Blätter untereinander oft große Unterschiede in den künstlerischen Qualitäten auf. Manchmal tritt hinter dem Bestreben, möglichst genaue Details zu geben, der künstlerische Gesichtspunkt ganz zurück, wie bei dem Stiche, der die Belagerung einer Festung zur Zeit der Kreuzzüge schildert, wie bei vielen Blättern von Mathias Merian, der beispielsweise in seiner „Schlacht bei Lützen" (Abb. 29) in erster Linie die Schlachtformationen und die genaue Aufstellung der Truppenkörper zeigen will. Wie artiges Kinderspielzeug hat er die Würfel der Kompagnien und Schwadronen gegeneinander aufgebaut, Hut an Hut, Lanze neben Lanze, stets gleicherweise überflattert von den Fähnlein der unteren Führer. Hier und da entstehen ganz regelmäßige Schachbrettmuster. Sorgsam ausgerichtet stehen die Geschütze nebeneinander und speien ungeheuere

Rauchwolken nebst ihrer „eisernen Entrüstung" gegen die glatten unbeweglichen Menschen- und Lanzenwürfel aus. Damit aber dem Bilde nicht alle furchtbare Wahrheit der Schlacht fehle, sind diese tadellos glatten Formationen mit vielen artigen Figürchen von Toten, Verwundeten und Fliehenden garniert, auch mit ledigen Rossen, die sich in der typischen Haltung der Zinnsoldatenpferde auf dem Schlachtfelde rummeln. Auch fehlt im Vordergrunde nicht Galgen und Rad für Hochverräter und Marodeure und die mächtige Rauchwolke einer Explosion. Künstlerisch wesentlich reizvoller ist das Blatt von Dürer, das einen Ausfall aus einer belagerten Festung darstellt (Abb. 25). Es bezweckt im Grunde nicht mehr als die kartenmäßige Darstellung irgendeines Idealfalles. Die Ausführung ist vollkommen spielzeugartig und ergötzt durch die Menge lustiger Details neben der klaren Einsicht in die massigen keilartigen Formationen der kämpfenden Truppen. Rein künstlerische Gesichtspunkte beherrschen die Federzeichnung Hans Burgkmairs (Abb. 23). Sie gibt keinerlei Andeutung über das taktische Gesamtbild, sondern schildert nur in typischer Weise ein symmetrisches Handgemenge von Landsknechten. Die Senkrechte, durch die Mitte des kreisrunden Bildes gezogen, gibt fast ganz genau die Teilung der feindlichen Scharen und Örtlichkeiten.

Schlachtenszenen und Kriegsgreuel werden in dieser Zeit sehr häufig als Serienwerke herausgebracht.

Merians zahlreiche Kollektionen, Romain de Hooghes Kriegsszenen (Abb. 35), Jacques Callots Kriegsgreuel (Abb. 90) mögen als bekannteste Beispiele dienen. Aus späterer Zeit sind namentlich P. Benazechs Schilderungen friderizianischer Schlachten und Goyas Kriegsgreuel (Abb. 91) berühmt geworden. Sehr eindrucksvolle Schilderungen enthält Michael Aitsingers Kupferstichserie „De leone Belgico": Marterszenen bei der Eroberung Antwerpens 1576, bei der Einnahme von Naerden und anderen siegreichen Unternehmungen der Spanier. Da öffnet sich der Einblick in Straßen voll von Toten, die die wilde Soldateska wie Tiere abgeschlachtet hat. Männern und Weibern werden die Kleider abgerissen; man erdrosselt die Nackten, schlitzt ihnen den Bauch auf, stürzt sie aus den Fenstern auf die Straße. Damit auch die blutigen Vorgänge innerhalb der Häuser sichtbar werden, läßt der Künstler wie bei der Theaterszene die vierte Wand fort und zeigt drinnen die Entmenschten bei ihrer bestialischen Arbeit. Mitten in blutiger Zeit stehen solche Darstellungen von Kriegsgreueln, an wehrlosen Bürgern begangen, wie erste Regungen eines empfindlicheren Gewissens, erste Anklagen gegen den Krieg überhaupt. Sie gehen freilich immer von den Besiegten aus und können deshalb nicht wohl als die reinen Stimmen der beleidigten Menschheit gelten; irgendwie aber ist in ihnen doch das Wort des Gewissens, denn es ist entschuldbar und menschlich, daß die Empörung über göttliche und weltliche Rechtskränkung zunächst im Herzen des Unterlegenen auftaucht.

Es ist hier noch einer anderen Reihe von Schlachtenszenen zu gedenken, die in gewissem Sinne auch ein Serienwerk ist, wenngleich sie nicht graphische Erzeugnisse sind: der Reliefs am Innsbrucker Denkmal des Kaisers Maximilian I. Vollständigkeit der Nomenklatur ist ja in diesem Büchlein nicht angestrebt; diese Reliefs aber verdienen Erwähnung, weil die Schlachtenschilderung selten so viel Kunst und Leidenschaft gezeigt hat wie hier. Hervorragend ist insbesondere die Schlacht gegen die Venezianer: im Hintergrunde Mauern und Türme einer befestigten Stadt, unter dem Tore herausbrechende Lanzenwälder, die sogleich nach Verlassen des Tores nach rechts schwenken und in gewaltigem Ansturm feurig gegen die Venezianer drohen.

Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bleibt die Vernachlässigung der historischen Treue für das Schlachtengemälde maßgebend. Zwar hatten sich zu dieser Zeit die Schlachten räumlich schon gewaltig ausgedehnt und brachten oft von

90. Jacques Callot (1594—1635), Der Baum mit den Gehenkten. Aus den „Kriegsgreueln". Kupferstich.

91. Francisco Goya (1746–1828). Die Flucht vor dem Feinde. Aus den „Desastres de la Guerra".

beiden Seiten bedeutende Massen von Kämpfern ins Gefecht. Jede Schlacht muß an Wechselfällen der Flügelgefechte, an markanten, überraschenden Einzelmomenten reich gewesen sein, wie sie den Schlachtenmaler unserer Tage zur speziellen darstellerischen Herausarbeitung reizen und zwingen. Die Künstler der Renaissance hielten sich jedoch einzig an das Allgemeine, künstlerisch Erregende des Krieges und ließen im übrigen die Phantasie so frei als möglich walten.

Italien, Flandern, Frankreich und Holland haben in dieser Zeit eine große Anzahl von Schlachtenmalern hervorgebracht: Liberi, Tempesta, Cerquozzi, genannt der „Michelangelo der Schlachten", Castelli, Anielo, das „Schlachtenorakel", und Salvator Rosa (Abb. 37), der durch die gewaltige Kraft seines Temperamentes und die Glut der Konzeption heute noch wie zu seiner Zeit im höchsten Maße erschütternd wirkt. Die berühmte Schlacht von Arbela von Breughel ist hier zu nennen, die in ihrer Auffassung mit Altdorfers Alexanderschlacht eine gewisse Ähnlichkeit hat. Es hat auf den ersten Blick den Anschein, als könnte man die Figuren dieses Gemäldes ebensowenig zählen wie die Körner im Sande der Wüste. Ein ungeheures Gewirre von Reitergeschwadern, vom Vordergrunde bis weit in die Tiefe des Bildes wogend gleich einem unabsehbaren Kornfelde. Man muß den Katalog zu Rate ziehen, um endlich, nach langem Suchen, in der Tiefe des Bildes einen winzigen Alexander zu entdecken, der die gefangene Gemahlin des Darius beschirmt. Die Schlacht von Arbela ist im übrigen eine Arbeit von glänzenden Qualitäten, voll hohen Reizes der Farbe, bewegt, amüsant, fast zu amüsant, als daß der naive Beschauer einen Eindruck vom Grauen des Krieges bekäme. Trotzdem hier aus zahllosen Wunden das Blut fließt, sieht man fast mit Lächeln in das meilenweite Gemetzel hinein. Jeder Zentimeter einer Goyaschen Radierung enthält mehr Grauen als diese ganze, wundervolle Leinwand. Es ist eine Theaterschlacht, von einem höchst phantasievollen Regisseur gestellt. Nach Beendigung der Schlacht werden sich die Wunden von selbst schließen, die abgehauenen Köpfe werden wieder an ihre verlassenen Plätze hüpfen, die abgeschlagenen Arme werden sich der Schulter wieder anfügen — ganz wie in den sublimen Schlachten der Einherier. — Rubens ist hier zu nennen mit seiner Amazonenschlacht, und späterhin Wouverman mit seinen prachtvollen, buntbewegten Reiterscharmützeln (Abb. 33), die fast von einer genremäßigen Auffassung des Krieges eingegeben scheinen. Ihm nahe stehen Bourguignon (Abb. 31, 32) und Josef Parrocel, die ebenfalls das Episodische, die malerischen Details der Schlachten bevorzugen. Von Wouverman hängen alle die späteren Genremaler des Krieges ab, wie Hans Snellinck, Esaias v. d. Velde, Peter Snyders, Karl Breydel, Phil. Rugendas.

Die Literatur hat merkwürdigerweise in dieser ganzen Zeit, wenn man von den balladesken Soldatenliedern absieht, kaum eine künstlerische Kriegsschilderung aufzuweisen. An mehr oder minder leidenschaftlichen Berichten, zumal über die Greuel des Dreißigjährigen Krieges, fehlt es nicht. Aber die Kunst hat sie niemals zum Gegenstand genommen. Freilich wird dies sofort erklärlich, wenn man bedenkt, daß die Schlachtenschilderung, außer im Heldenliede, vor allem im Roman und der Erzählung ihren Platz hat. In einem der ersten deutschen Romane, der zugleich bis auf den heutigen Tag einer der besten ist, finden sich denn auch einige knapp gezeichnete Bilder aus dem Kriegsleben, im Simplizius Simplizissimus des trefflichen alten Grimmelshausen. Man glaubt das schönste, bewegteste Gemälde eines Wouverman vor sich zu sehen, wenn man am Anfange des Romans die Schilderung der Greuel liest, die die Kürassiere im Vaterhause des Simplizissimus, später die Bauern unter den Musketieren und hinwieder zur Vergeltung die Musketiere unter den Bauern anrichten. Der schwedische Trunk, die Daumenschrauben, das um die

Stirn zusammengereitelte Seil, das Abschneiden von Ohren und Nasen, das Fußsohlenkitzeln, allerlei Unflätigkeiten, Notzucht und Zerstörung spielen die ihnen gezimmerte Rolle. Das Lagerleben taucht auf, das Parteigängerwesen, kühne, lustige Scharmützel, das eine Mal gegen den Feind, das andere Mal gegen die Kleiderläuse, werden ausgefochten.

„In diesem Treffen suchte nun ein jeder seinem Tode mit Niederwerfung von Schlachten, die ihm aufstieß, zuvorzukommen. Das greuliche Schießen, das Geklapper der Harnische, das Krachen der Piken und das Geschrei sowohl der Verwundeten als der Angreifenden machte neben den Trompeten, Trommeln und Pfeifen eine schreckliche Musik. Da sah man nichts als einen dichten Rauch und Staub, welcher sich den Anschein gab, als wollte er die Abscheulichkeit der Verwundeten und Toten bedecken. In demselben hörte man ein jämmerliches Wehklagen der Sterbenden und hinwiederum ein lustiges Geschrei derjenigen, die noch voller Mut staken. Die Pferde selbst hatten das Ansehen, als wenn sie, zur Verteidigung ihrer Herren, je länger je frischer würden, so hitzig erzeigten sie sich in dieser Schuldigkeit, welche sie zu leisten genötigt waren. Etliche derselben sah man unter ihren Herren tot niederfallen, voller Wunden, welche sie unverschuldeterweise, zur Vergeltung ihrer treuen Dienste, empfangen hatten. Andere fielen, um gleicher Ursache willen, auf ihre Reiter und hatten also in ihrem Tode die Ehre, daß sie von denjenigen getragen wurden, welche sie während des Lebens hatten tragen müssen. Wiederum andere verließen, nachdem sie ihrer herzhaften Last, die sie beherrscht hatte, entladen worden waren, die Menschen in ihrer Wut und Raserei, rissen aus und suchten im weiten Felde ihre erste Freiheit. Die Erde, deren Gewohnheit es ist, die Toten zu bedecken, war damals an selbigem Orte selbst mit Toten überstreut, welche auf unterschiedliche Manier gezeichnet waren. Köpfe lagen dort, welche ihre natürlichen Herren verloren hatten, und hingegen Leiber, welche ihrer Köpfe ermangelten. Einige hatten grausamer- und jämmerlicherweise das Eingeweide heraushängen, und anderen war der Kopf zerschmettert und das Hirn zerspritzt. Da sah man, wie die entseelten Leiber ihres eigenen Geblütes beraubt und hingegen die Lebenden mit fremden Blute beflossen waren. Da lagen abgeschossene Arme, an welchen sich noch die Finger regten, gleichsam als ob sie wieder mit ins Gedränge wollten und hingegen rissen Kerle aus, die noch keinen Tropfen Blutes vergossen hatten. Da sah man zerstümmelte Soldaten um die Beförderung ihres Todes bitten, ungeachtet sie dem gewissen Tode schon nahe genug waren, und hingegen fanden sich andere, die um Quartier und Verschonung ihres Lebens baten. Kurz, mit einem Worte: da war nichts anderes als ein elender, jämmerlicher Anblick."

Von jeher hat Frankreich ein großes Kontingent von Schlachtenmalern gestellt, es entspricht dies dem Wesen des kriegerischen Volkes und seinem Geschmack an der großen Gebärde.

Die klassizistisch-typisierende Richtung wirkt fort in Charles Lebrun, dem zum großen Schlachtenmaler nichts fehlte als ein stärkerer Realismus der Auffassung. Seine Alexanderschlachten zeigen immer im Vordergrunde den Helden des Bildes und der Handlung, Alexander. Aber die Mittel- und Hintergründe sind in eine Unzahl Episoden aufgelöst, die die Hauptfigur in ihrer Wirkung beeinträchtigen und die Einheit der Komposition zerstören.

Mit van der Meulen (Abb. 36), dem Verherrlicher Ludwigs XIV., beginnt die Epoche der offiziellen Schlachtenmalerei. Man versteht darunter diejenigen Gemälde, die weniger auf die Darstellung der kriegerischen Handlung abzielen als auf die Verherrlichung des Helden, der da gesiegt hat, oder in dessen Namen gesiegt wurde. Die offizielle Schlachtenmalerei ist ein Erzeugnis des Absolutismus und des damit verbundenen barocken Heroenkultus. Sie personifiziert die Schlacht durch den Sieger, der Herrscher oder Anführer ist, gleichviel ob derselbe an der Schlacht einen tätigen Anteil genommen hat oder nicht. Wie unsere Abbildungen dartun, wurde diese höfische Auffassung der Schlachtendarstellungen nicht nur für die Maler, sondern auch für die Graphiker eine Zeitlang maßgebend. Irgendwo im Vordergrunde sieht man da als Hauptgruppe den Fürsten inmitten einer glänzenden Kavalkade, Befehle erteilend, das Gesicht häufig dem Beschauer zugekehrt wie ein Schauspieler, der auf den Beifall wartet. In vielen Fällen tritt die kriegerische Aktion hinter dieser Hauptgruppe völlig zurück.

Der „Rheinübergang" Van der Meulens ist ein Musterbeispiel und zugleich ein Meisterwerk dieser Art von Schlachtenschilderung: Im Vordergrunde Ludwig XIV. zu Pferde, gut sichtbar, umgeben von Generalen und Edelleuten; mit einer deutenden Bewegung seines Stabes weist er einem Offizier den Ort an, wohin sich dieser zu begeben habe. Hinter dem Stabe stehen Geschütze, die das rechte Rheinufer unter Feuer nehmen, um den Übergang zu decken. Die linke Hälfte des Bildes ist bis weit in die Tiefe angefüllt mit Reiterei, die in Gruppen von dreien und vieren durch eine Furt über den Fluß setzt. Im Hintergrunde zeichnet sich das jenseitige Ufer des Stromes ab mit seinen Dörfern, seinen Wäldern und seinen begrünten Hügeln, von denen die Holländer ein lebhaftes Geschütz- und Gewehrfeuer unterhalten. Der König tritt stark hervor, ohne daß die Aktion zu kurz käme. Der naheliegende Fehler des höfischen Schlachtenbildes, daß nämlich die Person des Helden gar nicht in die konkrete Örtlichkeit eingeschlossen erscheint, ist glücklich vermieden.

Ganz ähnlich ist die Komposition des „Gefechtes am Kanal von Brügge": Ludwig XIV. erteilt seine Befehle einem Offizier, der entblößten Hauptes an seiner Seite reitet; in der Ferne gehen Truppen über den Kanal. Eines der berühmtesten Bilder van der Meulens ist die „Einnahme von Valenciennes": Wieder im Vordergrunde der König mit Befehlshabergeste, zur linken zwei Kompagnien Infanterie in Schlachtordnung; im Hintergrunde, am Rand einer Ebene, welche die dunklen Linien anmarschierender Truppen furchen, ragen aus Staub und Rauch die Werke der belagerten Stadt auf.

Das Jahrhundert, das den Tod Karls XII., das ganze Lebenswerk Friedrichs des Großen und die Geburt Napoleons sah, ist gewiß ein kriegerisches Jahrhundert gewesen (Abb. 39, 41). Trotzdem hat es nicht viele Schlachtenmaler von Beruf hervorgebracht, unter denen zu nennen sind: Martin (der Schlachten-Martin), Charles Parrocel, Franc Casanova. Alle drei sind Vertreter der offiziellen Schlachtenmalerei: Im Vordergrunde steht der befehligende König oder Feldherr, umgeben von seinem Stabe, im Hintergrunde feuernde Geschütze, Infanterie und Kavallerie, zum Angriffe aufmarschierend oder gerade zum Sturm ansetzend.

Dagegen entsteht in dieser Zeit eine Unzahl graphischer Schlachtenschilderungen, besonders im Anschlusse an den Siebenjährigen Krieg (Abb. 44, 45, 47, 48). Auf der Seite der Preußen wie der Österreicher ist alles geschehen, um durch solche Darstellungen die Erfolge der eigenen und die Niederlage der feindlichen Heere in diesem an Wechselfällen so reichen Kriege gebührend ins Licht zu setzen. Die wenigen Proben, die wir hier, besonders von Darstellungen österreichischer Waffentaten, geben, müssen genügen. Die Erfolge Friedrichs des Großen hat P. Benazech in einer Reihe von Kupferstichen verherrlicht, sie sind an künstlerischen Qualitäten den hier abgebildeten österreichischen Dokumenten überlegen. Der hervorragendste Herold friderizianischen Kriegsruhms ist erst im 19. Jahrhundert erstanden, in Menzel (Abb. 42, 43).

Wenig bekannt, aber recht gut in den Qualitäten sind die Schlachtenmaler, die der amerikanische Unabhängigkeitskrieg hervorgebracht hat. J. S. Copley malte eindrucksvolle Episoden aus den Kämpfen zwischen Franzosen und Engländern im Jahre 1781. John Trumbulls „Kapitulation des Lord Cornwallis in Yorktown" ist sehr eigenartig und effektvoll komponiert. Etwas klassizistisch mutet das in der Bewegung famose Gemälde E. Leutzes an, das den Übergang General Washingtons über den Delaware schildert. Auch ist ein Bild von B. West „Der Tod des Generals Wolfe" erwähnenswert.

Von literarischen Schlachtenschilderungen des 18. Jahrhunderts kommen in erster Linie die prachtvollen, markigen Bilder in Betracht, die Archenholtz in seiner „Geschichte des Siebenjährigen Krieges" entworfen hat. Es ist dies wieder einer der

Fälle, in denen historische Schilderung durch [illegible] Lebhaftigkeit der Darstellung unvermutet zum Range künstlerischer Gestaltung erhoben wird. Wenn Archenholtz den Überfall bei Hochkirch oder die Schlacht bei Roßbach schildert, so wird der Leser ohne alle Kunstgriffe, lediglich durch die lebendige Schilderung der Situation und die kluge Einreihung markanter Episoden zum unmittelbaren Zuschauer. Es liegt in diesen Schilderungen noch alte sprachliche Kraft und Bildlichkeit, belebt durch starkes vaterländisches Gefühl. Wo immer historische Darstellungen kriegerischer Ereignisse geschrieben werden, wird Archenholtz Muster und Vorbild sein.

Eine große Zeit der Schlachtenmalerei bricht mit der Französischen Revolution und der großartigen Heldenlegende des Ersten Kaiserreiches an. Die mythenhafte Gestalt Napoleons tritt auf und leitet nicht nur für Frankreich eine Ära beispielloser kriegerischer Aktionen und Triumphe ein. Es ist Frankreichs männlichste Zeit, die anbricht, das Ideal des Soldaten beherrscht die Welt. Heute schon ist Napoleon fast eine sagenhafte Erscheinung und entschlüpft jedem Versuche, ihn historisch ganz zu fassen und menschlich nüchtern zu begreifen, in ein seltsames Dunkel. Es ist bekannt, daß die legendäre Steigerung seiner Gestalt schon zu seinen Lebzeiten einsetzte, und uns Heutigen ist er um nichts klarer, gerade weil er uns zeitlich so nahe steht, daß wir alle als Kinder noch seine Adler sehen konnten, die mit gebreiteten Flügeln auf den Torpfeilern der von ihm errichteten Gebäude saßen. Kein Wunder, daß diese Erscheinung die Künstler mächtig ergriff und bewog, den napoleonischen Heeren auf ihrer Siegeslaufbahn zu folgen.

Ein Vorspiel zu dem gemalten Heldenepos Napoleon bilden Swebachs Gemälde der Schlachten bei Valmy, Fleurus, Jemappes. Sie geben in lebhaften Farben ein Bild des Elans, der Energie, der Verwirrung, die in den ungeordneten, aber von einem gewaltigen Feuer durchglühten Revolutionsheeren herrschten. Man sieht da in bunter Mischung Füsiliere mit bloßen Füßen, Kanonen, an Stricken gezogen, Husaren mit gepuderten Perücken, Generale mit Federbüschen und hart daneben die Kommissäre des Konvents in der strengen Tracht der Revolution.

Carle Vernet (Abb. 50, 51, 52) macht aus der Schlacht bei Marengo eine gewaltige Leinwand, mehr ein Panorama und eine taktische Aufnahme als ein Gemälde: man kann nach dieser Darstellung alle Bewegungen der beiden Armeen verfolgen.

Gros hat den Krieg wirklich in seiner Größe und in seinen Schrecken voll erfaßt. Welches Übermaß von Bewegung und Feuer in dem Bilde „Bonaparte auf der Brücke von Arcole", in der Skizze des Gefechtes bei Nazareth, in der Reiterschlacht bei Abukir, in der „Schlacht bei den Pyramiden"! Welche Trostlosigkeit, welche finstere Trauer in dem „Schlachtfelde von Eylau am Tage nach der Schlacht"! (Abb. 53.) Es ist wie eine Illustration zu den Worten, welche sich Napoleon beim Anblick dieser beschneiten, mit Tausenden von Leichen, Verwundeten, toten Pferden, zerstörten Geschützen und verbrannten Häusern bedeckten Gefilde entrangen: „Ein solches Schauspiel ist ganz dazu gemacht, den Fürsten ein Grauen vor dem Kriege einzuflößen!" Gros' Stil ist zugleich typisierend und realistisch. Er bietet eine gewaltige, durchschlagende Impression vom Ganzen und hält doch an der Wahrheit der örtlichen und taktischen Daten fest. Er ist Dichter und Maler zugleich. Als Dichter faßt er das Ganze, die Stimmung, die großen beherrschenden Linien lebhaft auf; als Maler sorgt er für den Schein organischer Wirklichkeit. Seine Soldaten sind Menschen von Fleisch und Blut, keine Masken.

Sehr zahlreich sind die Darstellungen aus dem unglücklichen Russischen Feldzuge, denn Größe des Schicksals war in dieser Vernichtung ebensosehr wie in der

beispiellosen Triumphen vorher. Viele haben versucht, mit Worten die Szenen zu schildern, die dieser Rückzug lieferte, die Schrecken, das Elend, das Hunger, Trost und Wunden unter dem von allen Hilfsmitteln entblößten Heere anrichteten. Aber alle bekennen, daß menschliche Sprache dazu nicht ausreiche. Glücklicher ist in einigen Fällen der Stift und der Pinsel der Künstler gewesen. In dieser Hinsicht sind die „Bilder aus meinem Portefeuille im Laufe des Feldzuges 1812 in Rußland" von C. W. Faber du Faur vom höchsten Interesse (Abb. 54, 55, 56, 57, 58, 59). In einigen Fällen wie bei seinem „Übergang über die Beresina" spielt ihm zwar seine Vorliebe für die klassizistisch schöne Linie einen Streich, indem sie den Schreckensszenen die menschliche Wahrheit und die erschütternde Wirkung nimmt. Von schrecklichem Ausdrucke dagegen ist die Gruppe auf der Brücke über die Polotscha bei Borodino und die weithin sichtbaren Pferde- und Menschenleichen, die der Heereszug wie Abfall, wie Kehricht auf seinem Wege zurückgelassen hat. Prachtvoll ist die Beleuchtung auf dem Bilde „An den Mauern von Smolensk" gegeben: die grell beschienene Mauer, von der sich die drei Figuren samt ihrem ängstlich zusammengeballten Schatten scharf abheben, der gespenstisch beleuchtete Mauerturm, der von Rauchwolken gärende Himmel, all das ist trefflich beobachtet.

Charlet, der ebenfalls einen „Rückzug aus Rußland" gemalt hat, besitzt nicht Gros' Kraft und Größe, aber er gleicht ihm in seiner Empfindung für die erregenden Momente der Schlacht, er übertrifft ihn in der Kenntnis des Soldaten. Sein „Rückzug aus Rußland" hat sicherlich nicht die großartige Wirkung des „Schlachtfeldes von Eylau", aber er gibt doch einen sehr lebhaften Eindruck. Dieser Heereszug inmitten der beschneiten Steppen, unter schneeschwerem Himmel planlos sich dahinschleppend, seinen Weg mit Toten und Sterbenden besäend, ist eine starke Vision. Diese Soldaten, nur halb bekleidet, die Gesichter bleich von Leiden, Hunger, Erschöpfung, wilde Resignation in den Mienen, sind dichterisch wie malerisch mit gleicher Kraft erfaßt.

Der Tag von Waterloo machte der Liebe zur Darstellung von Schlachten kein Ende. Die Legende Napoleon ward weiter verherrlicht, durch Dichter wie Hugo, durch Historiker wie Thiers, Maler wie Vernet. Die spanische Expedition, die Eroberung von Algier, die Anlage der Schlachtengalerie von Versailles lieferten den Malern ununterbrochen neue Vorwürfe und Aufträge.

Horace Vernet hat wohl auf der Leinwand ebenso viele Schlachten geliefert wie Napoleon im Felde. Sie sind unzählig. Was er darstellt, sind nicht eigentliche Schlachten, sondern immer nur einzelne charakteristische Momente, die vom Schlachtengetümmel selbst nur wenig erzählen (Abb. 49). „Bouvines" zeigt Philipp August, wie er seine Krone auf den Altar niederlegt, um sie demjenigen seiner Barone zuüberlassen, der würdiger wäre, sie zu verteidigen. „Fontenay" zeigt eine Reiterschar, die Ludwig XV. zwei eroberte Fahnen überbringt, „Friedland" den Kaiser, wie er dem General Oudinot seine Befehle erteilt, „Wagram" ebenfalls den Kaiser, wie er von günstiger Höhe aus durch das Fernrohr das Schlachtfeld überblickt, auf dem in Rauch gehüllt einige Linien marschierender Truppen sichtbar werden.

Was schließlich Goya, der ebenfalls zur napoleonischen Legende gehört, für die Darstellung des Krieges und seiner Schrecken bedeutet, ist bekannt. Seine „Kriegsgreuel" (Abb. 91) sind selber kriegerische Aktionen im Drucke der Menschheit. Er hat das Hauptgewicht auf das Wüste und Sinnlose des Gemetzels unter Menschen gelegt. Er läßt uns ihm zusehen mit jenen scharfen Distanzgefühlen, mit welchen Nüchterne das Gebaren einer Horde von Berauschten betrachten. Er gibt uns auf alle Weise den grinsenden Irrsinn zu fühlen, der in diesem Abschlachten unter Brüdern liegt. Niemals vielleicht stand der beleidigten Menschheit, ihrem Ingrimm, ihrer Qual und Empörung ein so starker künstlerischer Ausdruck zu Gebote wie im Falle Goyas.

Delacroix war nicht eigentlich Schlachtenmaler, aber er hat als Historiker auf diesem Gebiete so Hervorragendes geleistet, daß sein Name unbedingt hierher gehört. Seine Schlacht bei Taillebourg zählt zu den schönsten Gemälden der Versailler Galerie: Eisenreiter mit flatternden Helmbüschen, lanzenstarrend, säbelschwingend, voll der unglaublichsten Bewegung und furia. Die Seele der Schlacht ist in diesem Bilde, der glühende Atem des Völkermordens weht aus ihm ebenso wie aus den Schöpfungen des Salvator Rosa. Dazu kommt die Glut und Inbrunst der Farbe, das ungeheure Temperament der Malerei. Seine „Erstürmung Jerusalems", seine arabischen Reiterangriffe sind voll beispiellosen Glanzes. Das ganze Talent gerade der französischen Rasse zur Schilderung todesverachtender und gebärdenreicher Kriegswut hat sich in ihm zu glänzendsten Zeichnungen gesammelt.

Weiter ist Ary Scheffer zu nennen mit einer „Schlacht bei Zülpich" und einer „Schlacht bei Ravenna," ein wenig theatralisch nach Art der damaligen Malerei, aber gleichwohl stark im Ausdruck. Steuben hat in Versailles eine bemerkenswerte „Schlacht bei Tours", Schnetz schildert in seiner „Belagerung von Paris durch die Normannen" einen Ausfall der Belagerten, Heim in seiner „Schlacht bei Hochstädt" den ritterlichen Condé, wie er mit fürstlicher Gebärde dem Bluthade Einhalt gebietet, „joignant au plaisir de vaincre celui de pardonner", wie der Geschichtschreiber sagt. Raffet („Ausschiffung der Franzosen in Algier") und Bellange, dessen „Schlacht an der Moskwa" den berühmten Kürassierangriff Murats schildert, mögen diese Reihe beschließen.

In Deutschland herrscht zu dieser Zeit der Schlachtenmalerei die historisierend-romantische Richtung der Nazarener, vertreten durch die Namen Peter Krafft, Jos. v. Schnitzer, Peter Heß v. Heideck, Albrecht Adam (Abb. 46, 63, 64), Monten. Auch Peter Cornelius gehört hierher, dessen „Eroberung von Troja" die Münchener Glyptothek schmückt. Vorzüge wie Fehler dieser Schule sind unpersönlich und uniform; ein gewisser Sinn für theatralisch wirksamen Aufbau der Szene, für Adel der Bewegung und kompositionellen Wohllaut zeichnet sie alle aus, daneben aber auch das mangelnde Gefühl für Wahrheit und vor allem Armut des malerischen Ausdruckes. Rethel hat in seinen Werken im Aachener Rathaus („Schlacht bei Cordova", „Karl Martell in der Schlacht bei Tours") ebenfalls Dokumente dieser idealistischen Art von Schlachtenschilderung hinterlassen.

Die Literatur der napoleonischen Zeit und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bietet für unsere Zwecke wieder nur eine geringe Ausbeute. Das historisch und auch künstlerisch wertvollste Material enthalten einige geschichtliche Darstellungen und Aufzeichnungen von Zeitgenossen. Ich erinnere mich noch mit Vergnügen der Berichte eines bayrischen Soldaten, der mit Napoleon in Rußland war, und dessen Aufzeichnungen Karl v. Heigel vor längeren Jahren erstmals publizierte. Sie sind voller Leben und Anschaulichkeit. Wenn der Verfasser erzählt, wie er in irgendeinem verfallenen eingeschneiten Hause einmal eine stumme Gruppe „erloschener Soldaten um ein erloschenes Feuer" sitzen sah, so ersetzt solche gute sprachliche Figur zweifellos eine weitläufige Schilderung.

Vielleicht darf hier im Anschluß an Grabbes „Napoleon" zusammengefaßt werden, was über die Schlachtenschilderung im Drama zu sagen ist. Die Schwierigkeiten, die sich der bühnenmäßigen Darstellung einer Schlacht in den Weg stellen, sind ohne weiteres klar ersichtlich. Der Dramatiker hat nur die Wahl, den Gang der Aktion durch einen Aussichtsposten, Boten usw. mittelbar bekanntzugeben oder die Schlacht in eine Anzahl kleinster Episoden aufzulösen, bei denen immer nur eine der beiden Parteien auf der Szene anwesend sein kann. Das Wesentliche der Schlacht

das gleichzeitige Gegeneinanderwirken zweier unter sich noch vielfach geteilter Massen, wird auf der Bühne gar nicht oder nur in leichtester Andeutung zum Ausdruck kommen können. In einigen Fällen ist durch eine gewaltsame, stilistische Zusammenpressung der räumlichen Vorstellungen trotzdem der Versuch gemacht worden, die gleichzeitige Anwesenheit der beiden feindlichen Parteien auf der Szene zu ermöglichen. So in Shakespeares „König Johann", wo die Engländer, die Franzosen und sogar noch die von beiden blutig umworbene Stadt Amiens sich in den Bühnenplan teilen müssen; so ferner in Grabbes „Napoleon", wo sich die Unwahrscheinlichkeit der Distanzen teilweise zu grotesker Tollheit steigert. Daß Örtlichkeiten und Massen auf der Bühne stark „gekürzt" werden, ist durchaus einwandfrei. Grabbe aber verlangt von der Regie Unmögliches, wenn er ganze Divisionen und Armeekorps auf der Szene anwesend sein läßt. Am ganzen Apparat, am ganzen Erscheinungsbilde der Schlacht nimmt er groteske, zum Teil unsinnige Vereinfachungen vor. Er denkt sich in der Schlacht bei Waterloo so ziemlich alle Truppen in nächster Nähe Napoleons versammelt, nur damit die Befehlserteilung des Kaisers knapp und schlagend hervortrete. Geradezu komisch ist der Moment, in dem Lobau hüben und Blücher drüben samt ihren respektiven Infanteriemassen auf der Bühne zusammentreffen und sich beschießen. Da kommandiert Lobau: „Feuer!" Darauf antwortet Blücher von drüben: „Gleichfalls!" Man denke: zwei feindliche Heere im Feuergefecht, das Feuer von den höchsten Führern persönlich geleitet, auf Distanzen, bei denen im Ernstfalle längst schon das Bajonett arbeitet; der eine Feldherr gibt ein Kommando, und der feindliche Führer bezieht sich auf dieses durch ein „Gleichfalls"! Zuviel der Unmöglichkeiten, selbst für die willfährigste Illusionsbereitschaft! Freilich entscheiden diese Entgleisungen nicht über den Wert des Stückes, das Szenen enthält von einer Kraft und einem dramatischen Leben, wie sie in deutschen Dichtungen nicht oft zu lesen sind. — Meisterstücke dramatischer Schlachtschilderung bedeuten dagegen die einschlägigen Szenen in Shakespeares „Richard III." und im „Macbeth". Sie sind in Episoden aufgelöst und lassen den Kampf der Heere in großen, bedeutenden Bildern schnell wechselnd über die Bühne wogen.

Von den namhaften Dichtern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegen wenige bemerkenswerte Schlachtenschilderungen vor. Man hat etwa zu denken an die historischen Romane von Walter Scott, an die „Schlacht im Loener Bruch" von Annette von Droste, an Victor Hugo, an Eichendorffs wundervolle Zeilen über die in die Schlacht ziehende Fahne:

„Sie haben sie fest umschlossen,
Dicht Mann an Mann gerückt.
So ziehen die Kriegsgenossen
Streng, schweigend und ungeschmückt.
Wie Gottes dunkler Wille,
Wie ein Gewitter schwer,
Da wird es ringsum so stille,
Der Tod nur blickt hin und her.

Will man allerdings noch einige spätere Dichter, die noch nicht zu den Modernen zählen, hierher rechnen, so ist vor allem der Name Gustav Freytags mit der höchsten Achtung zu nennen. Er hat in „Soll und Haben" ein kriegerisch durchwühltes Milieu und einzelne kriegerische Situationen mit vollendeter Kunst hingestellt. Ebenso wird man in Felix Dahn („Kampf um Rom") einen Schlachtendichter bewundern, dessen Kriegsgemälde mit ihrer Linienschönheit, ihrer Farbenpracht, ihrem romantisch-idealistischem Schwunge mindestens die Qualitäten eines Rethelschen Schlachtenbildes besitzen. Der erlauchte Name Gobineaus möge diese Reihe beschließen. Seine

„Asiatischen Novellen" (1876) enthalten eine der [illegible] der Weltliteratur, den „Turkmenenkrieg". Eine Schlacht, die Hunderte von Toten und Tausende von Gefangenen liefert, humoristisch geschildert. Es klingt unglaublich, daß etwas derartiges versucht werden konnte, ohne einen Mißklang zu ergeben. Gobineau ist es glänzend gelungen, weil alle diese Vorgänge, [illegible] gesehen sind durch die vollkommen illusionistische, verzerrende Mentalität des normalen Asiaten, der in diesem Falle ein „Sohn des wohlbehüteten Iran", ein Perser, ist. Gobineau hatte diese wunderliche, falsche, ironische Welt als Diplomat in den Jahren 1854—58 und 1861—64 kennen gelernt. Alle Begriffe werden dem Europäer — das ist die typische Erfahrung der östlichen und vieler südlichen Länder — auf den Kopf gestellt. Wahr und falsch, wirklich und unwirklich schwanken haltlos ineinander über. Was uns als vollkommener Unsinn erschiene, gilt als normal und umgekehrt. Und so ist diese ganze Kriegsgeschichte erzählt, ohne daß der europäische Standpunkt irgendwie zu Worte käme. Eine verzerrte und nach allen Richtungen hohlspiegelartig verzeichnete Welt wird vollkommen natürlich vor uns hingestellt, und das wird zur Quelle unauslöschlichen Gelächters. Der Erzähler ist Soldat und „dient" in Teheran:

„Ich gehörte einem Detachement an, das einen Wachtposten innehatte. Diese Hunde von Europäern, welche Gott verdammen möge, behaupteten, daß man alle Tage die Posten ablösen und die Leute in die Kaserne zurückschicken müsse. Sie wissen nicht, was sie ersinnen sollen, um die armen Soldaten zu quälen. Glücklicherweise war es dem Obersten nicht darum zu tun, sich beständig ärgern und stören zu lassen, so daß man, einmal auf Wache, sich dort häuslich einrichtet, sich bequem macht und nicht für 24 Stunden, sondern für zwei oder drei Jahre sich daselbst einquartiert . . . Unser Leutnant, ein hübscher Bursche, erschien niemals. Nicht allein überließ er seinen ganzen Sold den Vorgesetzten, sondern er machte ihnen auch noch artige Geschenke, so daß es ihm gestattet war, Pischkedmet, Kammerdiener in einem großen Hause zu sein, was mehr eintrug als seine Leutnantschaft. Der Sergeant, mein Freund, ging jeden Morgen aus, um seinem Gewerbe als Wollkämmerer nachzugehen und kam oft acht Tage lang nicht nach Haus. Wir anderen, die wir nicht wußten, wo übernachten, wir kamen gewöhnlich zwischen Mitternacht und zwei Uhr morgens auf Posten zurück; aber durchgängig waren wir alle um acht oder neun Uhr auf und davon, bis auf einen oder zwei, die aus irgendeinem Grunde einwilligten, das Haus zu hüten . . . Ein Jahr ging alles in dieser Weise, das heißt sehr gut. Ich bin ein alter Soldat und ich kann sagen, daß man nie eine bessere Einrichtung gesehen hat. Eines Abends, nachdem ich drei Tage lang fortgewesen, kam ich gegen zehn Uhr auf die Wache zurück und war äußerst erstaunt, dort fast alle meine Kameraden und selbst den Leutnant anzutreffen. Sie saßen im Kreise auf der Erde; eine blaue Lampe beleuchtete sie notdürftig, und alle zerflossen in Tränen. Wer aber am heftigsten weinte, war der Leutnant.

‚Heil sei Euch, Exellenz!' sagte ich zu ihm. ‚Was gibt es denn?'

‚Das Unglück ist über das Regiment hereingebrochen', erwiderte mir der Offizier mit einem Schluchzen. ‚Die erlauchte Regierung hat beschlossen, das Turkmenenvolk zu vernichten, und wir haben den Befehl, morgen nach Meschhed aufzubrechen!'

Bei dieser Nachricht fühlte ich mein Herz sich zusammenpressen, und ich machte es wie die anderen: ich setzte mich hin und weinte."

Wie die Schlacht, welche dann diese tapferen Krieger gegen die Turkmenen liefern, beschaffen ist, kann man sich ungefähr vorstellen. Sie ist hier aus Raumgründen nicht nachzuerzählen. Wer aber diese Epopöe eines neupersischen Feldzuges einmal gelesen hat, kehrt oft zu ihr zurück.

Schon für die letztgenannte Gruppe von Dichtern gilt, was hier allgemein zu bemerken ist: Das 19. Jahrhundert hat eigentlich die künstlerische literarische Schlachtenschilderung entdeckt. Diese Entdeckung stellte sich ganz natürlich ein als eine notwendige Folge der lebhaften Entwicklung, welche die Kunstmittel und die Darstellungskraft der Erzählung nahmen. Man vergegenwärtigt sich selten, wie sehr durch die moderne Kultur der Erzählung die Welt bereichert worden ist, welche ungeheuren Bestände an Stoff dadurch erstmals der künstlerischen Behandlung

zugänglich wurden. Die Dichter lernten das momentan Wirkliche herzlicher erfassen, sie lernten Nuancen sehen und das Erregende der Dinge richtiger greifen. Im Gefolge des ersten erzählerischen Realismus kamen auch die ersten klassischen Schlachtenschilderungen der modernen Zeit, nämlich die Erzählungen Erckmann-Chatrians. Man sagt, diese berühmten elsässischen Autoren hätten in ihrer „Geschichte eines anno 1813 Konskribierten" und „Waterloo" kriegsfeindliche, auf den Weltfrieden gerichtete Tendenzen verfolgt. Wahr ist in der Tat, daß der Held dieser beiden Geschichten ein Muß-Soldat ist, und daß, obwohl das Elsaß dem Ersten Kaiserreich die hervorragendsten Generale geschenkt hat, gerade dem Elsässer ein ruhiger, pflichttreuer Bürgersinn, der Geist tüchtiger, friedlicher Arbeit und Liebe zu festen, klaren Verhältnissen angeboren ist. Auf der anderen Seite aber haben sich Erckmann-Chatrian doch dem Zauber der Persönlichkeit Napoleons nicht entziehen können, und so ist aus diesen beiden Elementen ein objektives, kunstreiches Gemälde einer kriegerisch wilden Zeit geworden. Die Schlachten bei Leipzig und Waterloo stehen im Mittelpunkte der beiden Erzählungen. Sie sind wie von einem Mitkämpfer geschildert. Im Gesichtskreis steht nur immer das, was dem Auge und Ohre des Erzählenden erreichbar war. Manchmal befindet man sich nur in einen kleinen Winkel des Schlachtfeldes inmitten kleiner, zweikampfartiger Aktionen; dann wird aber eine Höhe erstiegen, ein Waldrand erreicht, und so öffnet sich der Blick immer wieder auf die ganze Walstatt, auf den Kampf der Bataillone und Regimenter, die, zum Karree geschlossen, dem Ansturm feindlicher Reiterei ihr Feuer entgegenspeien, die in Schützenlinien zum Sturm vorgehen. Was die ältere Erzählungskunst, der „gemäßigte Realismus", an Kraft und Fülle des Eindruckes zu erreichen wußte, haben Erckmann-Chatrian vorbildlich gezeigt. Entscheidende Fortschritte haben von da aus erst der Naturalismus und der Impressionismus gemacht.

Aber es wird Zeit, wieder einen Blick auf die Schlachtenmalerei zu werfen. Zunächst ist hier Menzels (Abb. 42, 43) zu gedenken, dessen Name für alle Zeiten mit der Heldengeschichte Friedrichs des Großen verbunden ist; sodann der zahlreichen Künstler, denen die kriegerischen Vorfälle der Jahre 1864, 1866, 1870 71 zum Stoffe geworden sind. Es wird in dieser Zeit zum Grundsatze, daß kriegerische Ereignisse möglichst durch Augenzeugen dargestellt werden. Wenigstens gilt dies für die „zünftige", die professionelle Schlachtenmalerei. Sie verlangt daher vom Künstler genaues Studium der Örtlichkeiten, das oft weite Reisen und große Zeitopfer erfordert, sie verlangt eine profunde Kenntnis des Waffen- und Ausrüstungswesens und, im Idealfalle, Begleitung der kämpfenden Heere durch alle Entbehrungen des Feldzuges. Die Forderung der historischen Treue steht im Vordergrunde; ihr muß genügt werden, selbst auf Kosten der künstlerischen Qualitäten. So ist in den letzten Jahrzehnten die Schlachtenmalerei eine ganz besondere Spezialität geworden, eine Art angewandter Kunst, weil kunstfremde Bestandteile eine beherrschende Rolle spielen. Von der „reinen Malerei" hat sie sich allmählich losgelöst. Je mehr die Malerei eine Richtung nahm, die sich von der sachlichen Auffassung der Dinge entfernte, je mehr die subjektiven Elemente in ihr die Oberhand gewannen, um so energischer stieß sie die Schlachtenmalerei als einen fremden Bestandteil von sich ab. Die großen Namen der neueren Entwicklung der Malerei wird man daher unter den Schlachtenmalern vergebens suchen.

So wirkten in Österreich um die fragliche Zeit Karl Blaas, L'Allemand, Franz und Eugen Adam (Abb. 61, 62, 66, 78,), in Rußland Wereschtschagin, in Deutschland Bleibtreu (Abb. 81), Steffeck, Kretzschmar, ferner die Düsseldorfer Camphausen, Hünten, Northen, Kolitz, Sell, Rocholl (Abb. 79), Semmler und die Münchener Emelé, H. Lang, L. Braun, (Abb. 80) Fr. Bodenmüller,

O. Faber du Faur, letzterer einer der wenigen, die mit Energie den Versuch unternahmen, moderne malerische Anschauungen im Schlachtengemälde zur Geltung zu bringen. Seine Darstellungen der Kämpfe bayerischer Truppen in Bazeilles sind durchaus modern empfunden und verraten viel Gefühl für die Möglichkeiten der Eindruckssteigerung, welche eine kühnere, aufgelöstere Malerei auch bei diesen Gegen- ständen bietet.

In Frankreich gaben die zahlreichen kriegerischen Unternehmungen des Zweiten Kaiserreiches der Schlachtenmalerei ununterbrochen neue Anregungen. Die blutigen Affären in Ägypten, Italien, Asien, Mexiko und der Krim haben zahlreiche Künstler beschäftigt. Yvon malte die Erstürmung des Malakoffhügels, Meissonnier die Schlacht bei Solferino, Isidor Pils die Landung in der Krim. Hersent, Dumaresq, Beaucé — es ist unmöglich, sie alle zu nennen. Protais wird populär durch zwei berühmte Sentimentalitäten „Vor der Schlacht“ und „Nach der Schlacht“. Unvermittelt taucht eine hervorragende Begabung unter den Professionellen auf: Gustav Doré, der in seiner Schlacht bei „Inkerman“ die Erstürmung der berühmten Schanzen schildert, welche die Russen mit unglaublicher Hartnäckigkeit verteidigten (Abb. 67). Im Vordergrunde die zum Angriff vorgehenden Zuaven, weiter hinten die Angriffskolonnen der Engländer. Eine Abteilung Turkos hat die Schanzen soeben erklommen und liefert der feindlichen Infanterie und Artillerie ein furchtbares Gefecht, ein entsetzliches Schlachten von Mann zu Mann, wo erdrückt und erstickt wird, was das Bajonett verschont. Die hauptsächlichen Schlachtenmaler des Zweiten Kaiserreiches aber bleiben Adolf Yvon und Isidor Pils.

Man hätte glauben können, das Schreckensjahr 1870/71 werde dem Geschmacke des französischen Publikums an Schlachtenbildern ein Ende machen. Denn zu einem Teile nährt sich die Schlachtenmalerei sicherlich von vaterländischen Hochgefühlen, von der Freude an eigenen Triumphen. Nichts der Art trat ein. Es läßt sich feststellen, daß das Schlachtenbild in Frankreich niemals größere Gunst genoß als in den ersten Jahren nach dem Kriege, wo sich das Publikum vor den Bildern eines de Neuville (Abb. 82), eines Detaille, Dupray, Berne-Bellecour, Jamel, Philippoteaux, Grolleron usw. förmlich drängte. Für Meissonniers „1807“ (Schlacht bei Friedland) wurden, als es im Jahre 1876 ausgestellt und angekauft wurde, 300000 Fr. bezahlt! Über ein anderes Meisterwerk desselben Künstlers, das große Gemälde „1812“, hören wir einen bekannten nordischen Schriftsteller, Oskar Levertin:

„Ich stand vor Meissonniers Meisterwerk ‚1812‘ und suchte den eigentlichen Eindruck zu analysieren, den dieses Bild erweckte. Denn was mich daran ergriff, war nicht nur die außerordentliche Kunst, nicht nur die Meisterschaft, mit der alles dargestellt war: Napoleon mit seinem weißen Pferde verwachsen, starr und geheimnisvoll wie ein Götterbild, die Hand in den Rock gesteckt, als klopfte da doch ein Herz; seine Marschälle mit der Gleichgültigkeit der Männer reitend, die wissen, daß das Glück sein Antlitz von ihnen abgewandt hat, und dahinter in der eisgrauen Luft der Schnee-Ebene eine endlose, schwer marschierende Infanteriekolonne, die Große Armee auf dem Rückzuge.

Zu der Vortrefflichkeit der Schilderung kam noch etwas Besonderes, das fesselte. Auf dieser Fläche, kaum größer als ein Briefblatt, tat sich das ganze, unendliche weiße Rußland auf, entrollte sich der Epilog zu der gewaltigsten Heldensage der modernen Zeit. Ein ganzes Heer, dem die Niederlage wie Blei an den Füßen hing, folgte einem gestürzten, aber noch lebenden und angebeteten Abgott. In der Fähigkeit des Künstlers, als dies auf seiner kleinen Leinwand zu sagen, grandiose Weltgeschichte in so kleinen Dimensionen hervorzurufen, lag ein Zauber, dem verwandt, was die Mathematiker meinen dürften, wenn sie von einem schönen Theorem, von der Schönheit einer Lösung sprechen.“

De Neuville gehört zweifellos zu den besten Schlachtenmalern Frankreichs. Es ist tatsächlich nicht nur die vaterländische Gesinnung und der Reiz der kriegerisch-dramatischen Gegenstände, was seine zahlreichen Bilder aus der „armée terrible“ interessant macht, sondern auch die gute malerische Form, das ernste künstlerische Bemühen, das aus seinen Arbeiten spricht. Seitdem er ein großes Schlachtenalbum

„En campagne" gemeinsam mit Detaille herausgegeben hat, wird dessen Name häufig mit dem seinigen zusammen genannt — sehr zu Unrecht, denn keine der Qualitäten de Neuvilles läßt sich in Detailles Arbeiten nachweisen.

Noch heute wird der „Salon" alljährlich mit einer erklecklichen Anzahl von Schlachtenbildern befahren, während sich die deutschen Ausstellungen erfreulicherweise davon ziemlich rein halten. Die Kunst verliert dadurch nichts. Sie hat kein Interesse an Gemälden, deren erstes Bestreben es ist, mit allen Zeit- und Ortsangaben der Generalstabsberichte und Regimentsgeschichten übereinzustimmen. Wie künstlerische Kriegsdarstellungen aussehen, muß man an nicht offiziellen, in den Schlachtengalerien verpönten Werken studieren, etwa an den malerisch so köstlichen, auf Wouverman zurückgehenden Scharmützeln des alten Wilhelm Diez. Géricaults großartiger Artilleriekampf, Antonio Romakos (Abb. 81) „Seeschlacht bei Lissa", die gedrängten düsteren Schlachtgetümmel Henri de Groux' und nicht zuletzt Ferdinand Hodlers „Rückzug von Marignano" und das große, vielberedete Fresko für die Universität von Jena, das den Auszug der deutschen Studenten zum Freiheitskampfe schildert, und das, trotzdem die Absicht nach Hodlerischer Manier allzu stark hervortritt, doch innerlich von kriegerischem Rhythmus bebt. In diesem gleichsam besinnungslosen und dennoch disziplinierten Ausmarschieren der ganz schematisch gegebenen Sektionen liegt das Ausströmen eines ganzen Volkes, liegt etwas von dem prachtvollen, elementaren Todverlangen, das einst Nietzsche ergriff, als er bei seiner kurzen Gastrolle auf den Schlachtfeldern des Deutsch-Französischen Krieges ein Reiterregiment im vollen Prunke seiner Waffen hemmungslos dem Tod entgegenbrausen sah.

In den letzten Jahren endlich ist eine besonders reizvolle Spezialität von Schlachtenschilderungen aufgekommen, nämlich die volkstümlichen Japanischen Bilderbogen (Abb. 87), die die Kriegstaten der Japaner gegen Chinesen und Russen verherrlichen. Wahrscheinlich waren es keine hervorragenden Künstler, die diese zu Tausenden verbreiteten Bilder schufen; aber diese lassen doch die allgemeinen, rassenmäßigen Vorzüge der japanischen Kunst erkennen: das stürmische, tigerhafte Temperament in jeder Bewegungsdarstellung, die glückliche, einfache Komposition, die sprechende, knappe, ausdrucksvolle Koloristik. Es ist erstaunlich, wie diese anspruchslose Kunst alle Erzeugnisse der modernen Kriegstechnik künstlerisch zu bewältigen weiß. Europäische Darstellungen geben uns beispielsweise das moderne Schlachtschiff fast immer nur als eine komplizierte, unromantische Maschine zu fühlen. Diese Bilderbogen aber wissen den grauen, gespenstischen Ungeheuern ihren visionären Wert zu lassen und verarbeiten sie mühelos in ihr dithyrambisches Heldenlied zur Feier nationalen Kriegsruhmes.

Die unkünstlerischen Tendenzen des modernen offiziellen Schlachtenbildes treten klar hervor in seiner Fortbildung zum Schlachtenpanorama. Es läßt sich nicht leugnen, daß manchmal sehr schätzbare künstlerische Kräfte sich in den Dienst der Panoramenmalerei gestellt haben, und daß eine Unsumme von Arbeit, von Studien und Skizzen nötig ist, um ein solches Kunstgemälde aufzubauen. Das ändert nichts daran, daß diese Panoramen mit ihren „plastischen Vordergründen" ästhetisch nicht ernst zu nehmen sind. Die ersten in Deutschland gemalten Panoramen entstanden 1880/1881, das eine von Louis Braun in Frankfurt a. M., das andere von Anton v. Werner in Berlin, beide die Schlacht bei Sedan darstellend. Nach und nach wurden auf diese Weise sämtliche bedeutendere Schlachten des Deutsch-Französischen Krieges behandelt, später griff man auch auf andere Feldzüge über. Als Panoramen- und Dioramenmaler kommen in Betracht: für Deutschland Louis Braun, A. v. Werner, Hünten, Röchling, Fleischer, Roubaud, Koch, Becker,

Putz, S. Reisacher, Zeno Diemer, Studing, Fabel de Faye, Carl Frenzel, hauptsächlich de Neuville, Detaille und Philippoteau. Wie man sieht, befinden sich darunter Namen von gutem Klang, Arbeiter von hervorragendem Können. Auch Polen hat in Kossak, Vallat und Stüka erfolgreiche Panoramenmaler gestellt.

Wesentlich glücklicher als das Schicksal der modernen Schlachtenmalerei hat sich dasjenige der modernen Schlachtendichtung gestaltet. Die [illegible] Errungenschaften der Gegenwart sind der Schlachtenmalerei so gut wie gar nicht dienstbar geworden. Dagegen hat die Schlachtendichtung von der modernen Steigerung der literarischen Ausdrucksmittel den denkbar größten Vorteil gezogen. Der Größe und Gewalt der Eindrücke, wie sie das Schlachtfeld bietet, zeigte sich die moderne Darstellungskunst in vorbildlichem Grade gewachsen. Sie lernte das ganze [illegible] der Schlacht auf das empfindende Subjekt beziehen, sie lernte die erregenden Momente zum ersten Male im einzig richtigen Punkte fassen, in der Empfindung [illegible] unmittelbar Betroffenen. Es ist der Impressionismus, der uns die bis jetzt bedeutendsten und stärksten literarischen Schlachtenschilderungen geliefert hat. Die Ereignisse der Schlacht werden nicht mehr in ihrer Buchstäblichkeit, die sie für Dritte haben, dargestellt, sondern in ihrer Gefühltheit, in ihrem visionären Werte, gesteigert verwirrt oder gesteigert durch die Affekte, die die Wahrnehmung begleiten, verwirren, überschreien und unterstreichen. Das gehetzte Sehen des überraschten Auges, das [illegible] Unwichtiges ins Riesengroße, Gespenstische erhebt und Wichtiges ganz vergißt, dieses Sehen ohne Voraussetzungen und ohne Besinnung, das gedankenschnelle Verwechseln der Bilder, an denen Todesangst oder Raserei ihre seltsamsten Verfälschungen und Verzerrungen üben, all dies hat erst unter der Ausdrucksfreiheit impressionistischer Darstellung Leben und Sprache gewonnen.

Da ist Liliencron mit seinen Kriegsnovellen: ein wenig prononciert schneidig, teilweise kasinoton, aber künstlerisch durch und durch, erlebt, unmittelbar, farbig und voller Phantasie. Er schildert einen Reiterkampf:

„Hinter den beiden gewaltigen Geschwadern hob sich und zog mit eine große, graugelbe Staubwolke. Ein wenig bog sie sich, wie ein nach vorn stehender Helmbusch, muschelartig, über die Zentauren. Sie diente all dem blitzenden, glitzernden, funkelnden, flüssigen, fließenden Gold und Silber, Eisen und Stahl, den roten, weißen, blauen, gelben, allen möglichen Farben, die sie vor sich herschob im blendenden Sonnenlicht, als Hintergrund, als eintönige Wand. . . Und immer näher rücken sich die Geschwader Verworrenes Wiehern, Schnauben, Klirren, Prusten ging über in Einzeltöne. Mann und Tiere traten geformter heraus aus dem Ganzen. Just, während ich erstarrt saß vor Freude über diese Pracht, die sich mir bot, fielen mir, — wie war das denn nur denkbar in dieser Minute? — Hiobs wundervolle Verse ein „Das Roß stampfet den Boden und ist freudig mit Kraft und ziehet aus, den Geharnischten entgegen . . .“ Nun sind sie sich ganz nahe . . . Tra—a—ab! Galopp! Und dann die Fanfare! . . . . . Die wilde, fliegende, zerzauste, nach beiden Halsseiten übervolle hellgelbe Mähne eines dunkelfuchsigen Berberhengstes, der mit den Vorderhufen den Kopf des Pferdes meines Generals schlägt . . . Das Gewoge der Schwerter, silberne Blinkeräxte aus einem schwarzen, unruhigen, kurzwelligen Blutsee tauchend . . . Kreise . . . Einer reißt mich nach hinten; mein Kopf, helmlos geworden, liegt auf der Kruppe meines Pferdes, dicht über meiner Stirn ein schwarzes Gesicht, große weiße Augen, heißer Atem, Schellen, kleine gelbliche Flitterhalbmonde, purpurne Troddeln . . . Ein hochgehobener Arm mit dem Flammenschwerte des heiligen Michael will auf mich niedersausen; nein, er sinkt lahm. Die leere Nordhäuserflasche des Majors, der den Todesstoß auf mich hatte ausholen sehen, schoß dem wüsten Afrikaner aufs Nasenbein . . . Hurra, Hurra! Der Feind zeigt die Schwänze seiner Gäule“

Dies mag als eine charakteristische Probe gelten, nicht gerade der künstlerischen Qualität nach, sondern besonders hinsichtlich der Darstellungsweise. Dieses [illegible] schnelle Schwanken der Wahrnehmung von der Auffassung des Größten zur Fixierung des Nächsten und Kleinsten, dieses pointillistische Nebeneinandersetzen der Farbflecken, dieses Auftauchen plötzlicher Einfälle.

Stärker und dunkler, üppiger an Wahrheit und das Seelische echter und tiefer

gebend sind die Schlachtengemälde, die Tolstoi in „Krieg und Frieden“ und „Sewastopol“ entwirft. Leonid Andrejew, das erstaunlichste Talent des Jungen Rußlands, schrieb „Das rote Lachen“, das wütendste Pamphlet gegen den Krieg, das je erdacht wurde. Tolstoi ist die Ruhe, die Gelassenheit des überlegenen, glorreichen Könnens, Andrejew ist der Eifer und die Raserei des empörten Gefühls. Sein Werk ist das einzige literarische Produkt, das Goyas „Kriegsgreueln“ gleichgesetzt werden kann. Dem „Roten Lachen“ gleich in der Tendenz, aber bedeutend schwächer an sachlichem Nachdruck und künstlerischem Werte ist Bertha v. Suttners weltbekannter Roman „Die Waffen nieder!“ An größtenteils erdichteten Schicksalen wird hier gezeigt, daß das Elend des Schlachtfeldes, so schrecklich es ist, doch noch übertroffen wird von der zerstörenden Wirksamkeit, die der Krieg im allgemeinen auf die Wohlfahrt der Völker, das Glück, die Moral, die Arbeit der Unbeteiligten, Schuldlosen ausübt. Wäre das Ganze weniger absichtsvoll konstruiert, so hätte es sich stärkere Möglichkeiten der Wirkung gerettet. So ist es eine lebhafte Abhandlung in Romanform, deren Sprache freilich deutlich genug redet für alle, die hören wollen.

Tolstoi als der Klassiker moderner Kriegsdarstellung hat nur einen Genossen: Zola in seinem „Zusammenbruch“, jener fürchterlichen Schilderung der Schlacht bei Sedan. Es ist wahr: An Tiefe der Menschendarstellung, an Herzlichkeit der Lebensbehorchung erreicht Zola den Russen nicht. Scheint es doch für alle Zeiten das Vorrecht der Russen zu sein, gerade dem Tiefsten und Heimlichsten der Menschenseele zum Worte zu verhelfen. Geht man von Tolstoi zu Zola über, so erscheint zunächst alles flacher, seichter, in einem geringeren Grade wahr und gefühlt. Die ganze Komposition des Zolaschen Romanes mit seinen direkt allegorischen Figuren berührt in ihrem durchaus verstandesmäßigen Aufbau unangenehm und illusionsstörend. Trotzdem ist es eine Arbeit von großer Kraft der Wirkung, weil jede Zeile mit derselben Stimmung der Hoffnungslosigkeit förmlich getränkt ist, und weil die erschütternde Physiognomie der Schlacht als Ganzes, das Zuständliche und Stimmungsmäßige, einwandfrei getroffen ist. Man kennt Zolas Art, gewisse Themata durch ein ganzes Kapitel leitmotivisch durchzuführen. Er schlägt ein Thema an, beispielsweise die Erscheinung eines winzigen König Wilhelm auf den Höhen um Sedan, wie er ruhig, unbewegt die mathematisch berechnete Erdrosselung der unglücklichen französischen Armee verfolgt; das Thema wird fallen gelassen, um nach kurzer Zeit verstärkt wieder aufzutauchen. Wieder und wieder verschwindet es und tritt dann zum Schlusse machtvoll und beherrschend hervor. Andere Themata, ähnlich behandelt, verschlingen sich damit: Das Gebrüll der Kanonen, der kranke Napoleon, der in dem Höllenkessel umherirrt und von Viertelstunde zu Viertelstunde klagt: „Ach, die Kanonen, diese schrecklichen Kanonen! Hören sie denn noch nicht auf zu schießen?“ Ganze Kapitel des Romanes sind auf diese Weise durchaus musikalisch gefügt, und die Wirkung dieser thematischen Konstruktion ist genau dieselbe wie in der Musik eines Wagner, eines Richard Strauß: Mit jedesmaligem Auftauchen gewinnen die Motive an Kraft. Es ist ein langsames Einschrauben, Einbohren in Anschauung und Empfindung, und schließlich ist man wirklich in dem Hexenkessel von Mord, Wut, Verzweiflung und Wahnsinn gefangen, der sich die Schlacht bei Sedan nennt. Leitmotivisch ist z. B. auch der „Wald der der Hoffnungslosigkeit und des Todes“ geschildert, jener Wald, der in der Rückzugslinie der Franzosen liegt, und den daher die deutschen Batterien unter konzentrisches Feuer nehmen.

„Er war wie von einem Unwetter gepeitscht, und unter dem Geprassel seiner Äste heulte er in wilder Bewegung. Die Granaten hieben die Bäume durch, unter den Kugeln rieselten die Blätter herab . . . Man glaubte den Jammer einer gefesselten Menge, den Schreck und das Geschrei von

Tausenden an den Boden fest genagelter Wesen [illegible] fliehen konnten . . . Die Kugeln pfiffen kreuz und quer, und es war unmöglich, deren Richtung zu erkennen und sich, von Baum zu Baum laufend, zu schützen. [illegible] Schritte wenden? Überall raschelten Äste hernieder wie in einem ungeheuren Gebäude, da[illegible] droht, und dessen Gemächer durch die [illegible] Grauen befiel die Fliehenden inmitten dieses Volkes [illegible] getötet, von allen Seiten niederstürzten, gleich starren, riesenhaften Soldaten. Unter dem Laubwerk, in der köstlichen, grünen Dämmerung, tief innen in diesen geheimnisvollen, mit Moos ausgeschlagenen Verstecken schnaubte der Tod. Die einsamen Quellen wurden entweiht, Sterbende röchelten in verlorenen Winkeln, wohin bis jetzt sich bloß Liebende verirrt hatten . . ."

Mit dem Roman „Der Zusammenbruch" ist Zola zu Frankreichs größtem Schlachtendichter geworden. Ihm reihen sich an: Flaubert („[illegible]", „[illegible] sentimentale"), Victor Hugo, Maupassant mit einigen seiner Novellen und Paul et Victor Marguerite mit ihren Schilderungen der Kämpfe um Metz und Paris.

Auf deutscher Seite ist außer Liliencron noch Gustav Frenssen zu nennen, dessen Gemälde der Schlacht bei Gravelotte zu den besten Partien des „Jörn Uhl" gehört. Auch seine Darstellung der Gefechte gegen die Hereros in „Peter Moors Fahrt nach Südwest" sind außerordentlich farbig und anschaulich. Im Stoffe verwandt, in der Darstellung eigenartiger, größer und wahrer sind Jürgen Jürgensens Erzählungen von Kämpfen am Kongo, enthalten in zweien der schönsten Bücher, welche die jüngste Literatur kennt: „Christian Svarres Kongofahrt" und dem Novellenbande „Fieber". Für England kommt Rudyard Kipling in Betracht, für Polen Stefan Zeromski, der napoleonische Schlachten und Kriegsszenen mit Wucht und echter Größe geschildert hat.

Ein pompöses, ganz auf seltsame Gesichtseindrücke reduziertes dichterisches Schlachtengemälde der neuesten Zeit muß hier genannt werden, obschon es nicht Darstellung eines Wirklichen, sondern balladeske Lyrik ist: R. M. Rilkes Versdichtung „Karl XII. reitet in der Ukraine." Ein Schlachtgetümmel, ein Totenfeld in abstraktester Erscheinung, wie im Traum gesehen, farbig aus malerischen Finsternissen auftauchend, köstlich empfunden wie mit etwas taubem Ohre und verdunkeltem, berauschtem Hirn.

Eine Stelle für sich nehmen die Schlachtenschilderungen von Karl Bleibtreu ein, denen viel Studium und taktische Einsicht zugrunde liegt. Trotzdem halte ich seinen Versuch, die trockenen Daten der amtlichen Schlachtendarstellungen künstlerisch zu beleben, für unglücklich und nicht gelungen. Er strebt Genauigkeit und Vollständigkeit an und kommt daher niemals zu reiner künstlerischen Wirkung. Beide Elemente stören sich nur gegenseitig, der Eindruck wird unklar. — Allgemein bekannt sind die Erzählungen und Editionen Karl Taneras aus dem Deutsch-Französischen Kriege. Sie erheben sich zwar nicht zum Range bewußter Kunstwerke, haben aber den großen Vorzug, erlebt und frisch vorgetragen zu sein. Solche Dokumente besitzen immer ihren Wert.

Noch ist einer besonderen Art von Schlachtenliteratur zu gedenken, die in jüngster Zeit aufgekommen ist. Die wechselnden, oft drohenden politischen Konstellationen, die ständige Entwicklung des Waffenwesens lenken den Blick gerade heute oft mit zwingender Gewalt in die Zukunft. Wie, wann, wo wird der nächste Krieg ausgekämpft werden? Welches werden die Gegner, welches die Verbündeten sein? Wie wird sich unter dem Einflusse neuer Kampfmittel (der großen Schlachtschiffe, der neuen Geschütze, der Kriegsflugzeuge, der verbesserten Gewehre usw.) die Feldschlacht der Zukunft gestalten? Welches werden die Folgen eines solchen Krieges auf die politischen Zustände, auf Handel und Wandel, auf das Leben der Nationen und des einzelnen sein? Jeder macht sich über diese Dinge seine Gedanken, und aus dem Vortrage dieser Gedanken, die oft von schweren Besorgnissen, oft von

vaterländischen Hochgefühlen und fester Zuversicht gefärbt sind, ist die Literatur der Zukunftskriege entstanden. Künstlerisch hochwertige Produkte, wie sie die utopistische Dichtung sonst in so manchen Fällen erzeugt hat, vermochte diese Literatur bei uns noch nicht hervorzubringen. Das ist natürlich, da es schließlich nicht gerade Schriftsteller sein werden, die sich zu dieser Art von Literatur gedrängt fühlen, und da diese Erzeugnisse immer unter der Herrschaft irgendeiner Tendenz stehen werden. Immerhin gibt es auch hier Schlechteres und Besseres, und wer überhaupt an Dingen des Krieges Interesse nimmt, wird sich wohl auch einmal versucht fühlen, der Phantasie zu dem Völkermorde der Zukunft zu folgen.

Völkermord der Zukunft!

Werden die Instinkte, werden die sozialen Ordnungen, die von altersher die Völker in den Krieg trieben, die Menschheit ewig beherrschen? Daß auch der Krieg unter dem Gesetze der Entwicklung steht, ist Axiom. Läuft diese Linie auf eine Verminderung und, folgerichtig, auf eine Beseitigung der Kriege hinaus? Die Ideale der Wahrhaftigkeit, des Mutes, der Todesverachtung, werden sie jemals ihren verführerischen Reiz verlieren? Oder werden die Blicke der Menschheit länger als auf der Pracht todbereiter Sturmkolonnen auf dem Jammer des Schlachtfeldes ruhen, der die Menschheit schändet, der jede Antwort auf die Frage „Warum?“ verstummen läßt!

Und wenn die auf die Verminderung der Kriege abzielende Entwicklungslinie sich einwandfrei nachweisen läßt, ist diese Entwicklung gegen alle Störungen gefeit? Birgt nicht sogar der alte, vielfach durchpflügte Boden Europas noch Stoff zu entsetzlichen Umwälzungen und furchtbaren Explosionen? Regt sich neben der unzweifelhaften Tendenz zur Internationalität nicht gerade in unseren Tagen der Nationalitätenhader stärker als zuvor? Und gibt es nicht neben der Tendenz zur Milderung der Formen des Kriegführens eine Entwicklung, die zu einer blutigeren Gestaltung der Schlachten zu führen scheint?

Wird der Friede durch die Beseitigung alter Herrschaftsformen kommen oder durch soziale Umwälzungen oder durch das Anwachsen der Staatenbündnisse und die vielfältige Verwicklung der Völkerinteressen?

Sobald man nur zu diesen Fragen den Mund öffnet, werden die Worte in der Brust erstickt. Zu zahlreich sind hüben wie drüben die Möglichkeiten, ungerechnet die Überraschungen, die jede Entwicklung zu kreuzen vermögen. Ich enthalte mich der Antwort. Auf Glauben und Hoffen läuft schließlich alles hinaus, was sich sagen läßt: Glauben an das Fortschreiten der Menschlichkeit und Hoffen auf den endlichen Sieg.

R. PIPER & Co., VERLAG, MÜNCHEN

JULIAN APOSTATA

Historischer Roman von
Dmitri Mereschkowski

Übersetzt von Alexander Eliasberg

Geheftet 3 Mark, gebunden 4 Mark

Erstes bis fünftes Tausend

Luxus-Ausgabe auf echt Bütten
in Ganzleder gebunden M. 16.—

Julian wollte, nachdem das Christentum unter Konstantin dem Großen schon Staatsreligion des römischen Reiches geworden war, die Herrschaft der antiken Weltanschauung und der alten Götter wieder neu begründen. Sein reines Streben, das uns mit Teilnahme erfüllen muß, vermag den innerlich morschen Bau nicht zu halten. Er zerschellt an der Kraft der heraufkommenden neuen Zeit. So ist der Roman eine großartige Schilderung des Kampfes zwischen Christentum und antiker Kultur, zugleich ein glänzendes, von Hunderten von fesselnden Szenen belebtes Bild jener Epoche.

Der enorme Erfolg unserer billigen Ausgabe von Mereschkowskis „Leonardo" – binnen neun Monaten wurden 10000 Exemplare verkauft – hat uns veranlaßt, nun auch Julian Apostata in billiger Ausgabe zu bringen, in der er Gemeingut aller Gebildeten werden wird.

LEONARDO DA VINCI

Historischer Roman von Dmitri Mereschkowski

Übersetzt von Alexander Eliasberg

Geheftet 4 Mark, gebunden 5 Mark

Elftes bis Zwanzigstes Tausend

Luxus-Ausgabe in zwei Ganzlederein-
bänden auf echt Bütten 24 Mark

Einzige vollständige, mit Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Skizzen versehene Ausgabe

Mereschkowskis Leonardo ist längst als derjenige Roman anerkannt, in dem sich die vielleicht interessanteste Periode der neueren Geschichte, das Zeitalter der italienischen Renaissance am packendsten und lebendigsten spiegelt. Wir sehen in ein Chaos von sich widerstreitenden Strömungen, ein farbenfunkelndes, von tausend Gestalten belebtes Panorama tut sich vor uns auf. Alles überragt die Gestalt Leonardos, dieses großen Meisters aller Weisheit und Kunst.

Der beste historische Roman der letzten Dezennien. *Süddeutsche Monatshefte.*

. . . wirkt dieses Buch als monumentales Ganze. *Hamburger Fremdenblatt.*

Der anerkannte Nachfolger Tolstois. *Rheinisch-Westfälische Zeitung.*

Dieser Roman aber ist ein sehr bedeutendes Kunstwerk. Man kaufe das Buch und lese es mindestens zweimal. *Königsberger Allgemeine Zeitung.*

Bei mustergültiger Ausstattung, großem klarem Druck und holzfreiem Papier ist es doch möglich gewesen, einen außerordentlich billigen Preis anzusetzen. *Bohemia.*

R. PIPER & Co., VERLAG, MÜNCHEN

Alfred Kubin, Der Krieg. Zeichnung

aus

DAS TEUFLISCHE UND GROTESKE IN DER KUNST

von Wilhelm Michel

Mit 100 Abbildungen, darunter 60 ganzseitigen. Fünfzehntes Tausend.
Geheftet 1.80 Mark, gebunden 2.80 Mark

BADISCHE NEUESTE NACHRICHTEN: Von besonderem Werte sind die 100 Abbildungen. Sie geben im Bilde eine Geschichte des Grauens in der Kunst, die in dieser Vollständigkeit, in dieser Zusammenstellung des Seltenen und Seltensten und Entlegensten kein Analogon hat und zur Kunstkenntnis und als Beitrag zur künstlerischen Psychologie von außergewöhnlichem Wert und Reiz ist.

DER NACKTE MENSCH IN DER KUNST ALLER ZEITEN

von Dr. Wilhelm Hausenstein

Mit 150 Abbildungen. Erstes bis zehntes Tausend. Gebunden 3 Mark

Der nackte Mensch stand von jeher im Mittelpunkt alles künstlerischen Schaffens. Unser Buch bringt in zahlreichen großen Abbildungen die ganze Geschichte der Darstellung des nackten Menschen, von den ersten Nachbildungsversuchen kulturloser Völker bis hinauf zu unserer höchstentwickelten Kunst. Die Kunst der Ägypter, der Griechen, der romanischen und gotischen Epochen, die Renaissance, die Blüte der Kunst in den Niederlanden, das Rokoko, das französische und deutsche moderne Kunstschaffen ziehen an uns vorüber und lehren uns, wie wechselnd das Schönheitsideal der Jahrhunderte war. Das 19. Jahrhundert ist besonders reich vertreten. Von modernen deutschen Künstlern nennen wir: Corinth, Feuerbach, Habermann, Hofer, Hildebrand, Klinger, Liebermann, Marées, von ausländischen: Géricault, Gauguin, Ingres, Maillol, Manet, Minne, Puvis de Chavannes, Regnault, Rops, Vallotton, Rodin, Renoir.

R. PIPER & Co., VERLAG, MÜNCHEN

DAS TIER IN DER KUNST

von Reinhard Piper

Mit 130 Abbildungen, darunter 65 ganzseitigen. Achtes Tausend.
Geheftet 1.80 Mark, gebunden 2.80 Mark.

PROMETHEUS: Der [illegible] ist die Art und Weise, wie [illegible] Technik sind wahrhaft musterhafte Illustrationen geschaffen worden. Man kann nur hoffen und wünschen, daß da[illegible] ein Volksbuch werden möge

THEODOR HEUSS in der DEUTSCHEN VOLKSKULTUR: [illegible] übersichtlichen Auswahl der Bilderproben, [illegible] Räsonnement zurückhaltend, orientiert rasch und gut über die geschichtlichen Voraussetzungen und ist, ohne je trivial [illegible] werden, im besten Sinn schlicht. Es ist ein Werk, recht dazu angetan, ein Haus- und Erziehungsbuch zu werden.

DIE SCHÖNE DEUTSCHE STADT

Erstes bis zehntes Tausend. Drei Bände mit je 160 Abbildungen. Kartoniert mit Schutzumschlag 1.80 Mark, gebunden 2.80 Mark

Im Herbst 1911 erschien:

MITTELDEUTSCHLAND

von Gustav Wolf

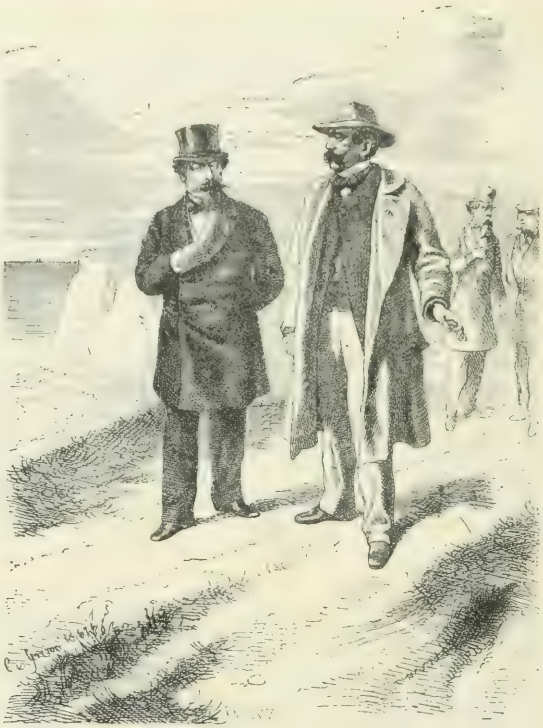
Diese Publikation will den Deutschen das Auge [illegible] Intimität und ihre Größe. Es gibt [illegible] die paar Baedeker-Sehenswürdigkeiten, die [illegible] schauungsmaterial für die Belebung der [illegible] der Lage ist, von Stadt zu Stadt zu wandern und die vielen verborgenen Schönheiten [illegible] Bänden eine Vorstellung von denselben vermitteln lassen. Anderen werden sie als Führer dien[illegible] der Hunderte von kleinen Städten [illegible] sie so lange vielleicht achtlos vorübergegangen [illegible] fasser hergestellt. Wir dürfen diesen Büchern wohl mit Recht den Beifall der weitesten Kreise [illegible] Bücher, die eigentlich jeder Deutsche haben [illegible]

*

Im Frühjahr 1912 wird sich anschließen:

SÜDDEUTSCHLAND von Julius Baum

R. PIPER & Co., VERLAG, MÜNCHEN



Bismarck und Napoleon III. am Strande von Biarritz 1863

aus

DER DEUTSCHE IN DER ANEKDOTE

Eine deutsche Kulturgeschichte in 400 Anekdoten. Gesammelt von Tony Kellen. Mit Abbildungen. Geheftet 1.80 Mark, gebunden 2.80 Mark.

CHEMNITZER TAGEBLATT: Kellen ist im Recht, wenn er das Buch eine Kulturgeschichte in Anekdoten nennt. Nichts ist geeigneter, ein Charakterbild schärfer zu zeichnen als die Aufbietung der Anekdote, deren Gebiet ja eben die Ausprägung des einzelnen Zuges vermittelst eines bezeichnenden Ereignisses ist. So ist denn hier, da die 400 Anekdoten allen Zeiten der Geschichte des deutschen Volkes entnommen sind, ein in tausend Facetten schillerndes Charakter- und Kulturbild des Deutschen zustande gekommen, das im einzelnen sehr unterhaltsam, oft geradezu amüsant zu betrachten ist

HAUS UND WELT

Eine Rückert-Auswahl. Herausgegeben von Stephan List. Über 300 Seiten. Kartoniert 1.80 Mark. Mit Bildbeigaben. In Leinen gebunden 3.— Mark

Dieser Band wird nichts Geringeres als die Auferstehung eines Dichters bedeuten. Wenn einem Dichter der Mangel an Selbstkritik verhängnisvoll geworden ist, so war es Rückert. Er war eine echte Poetennatur, aber er ließ sich verleiten, alles bedichten zu wollen und immer zu dichten. Gesamtausgaben können daher nur ermüden, und nur in einer verständnisvollen Auswahl tritt der Reichtum, der von ihm selbst unter einem Wust von Gleichgültigem verschüttet wurde, wieder zutage. Von den Gedichten, die hier Aufnahme gefunden haben, ist nun wirklich jedes einzelne lesenswert. Der Herausgeber, ein Schüler Friedrich von der Leyens, hat dem Band eine feinsinnige biographische Einleitung vorausgeschickt und ein Dutzend Bildbeigaben machen die Gestalt Rückerts auch dem Auge lebendig. In unserer billigen Auswahl erst wird Rückert das werden, was er sein wollte: ein Dichter des deutschen Hauses.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

LIBRARY
FEB 27 1992
UNIVERSITY OF TORONTO

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 08 09 02 016 9